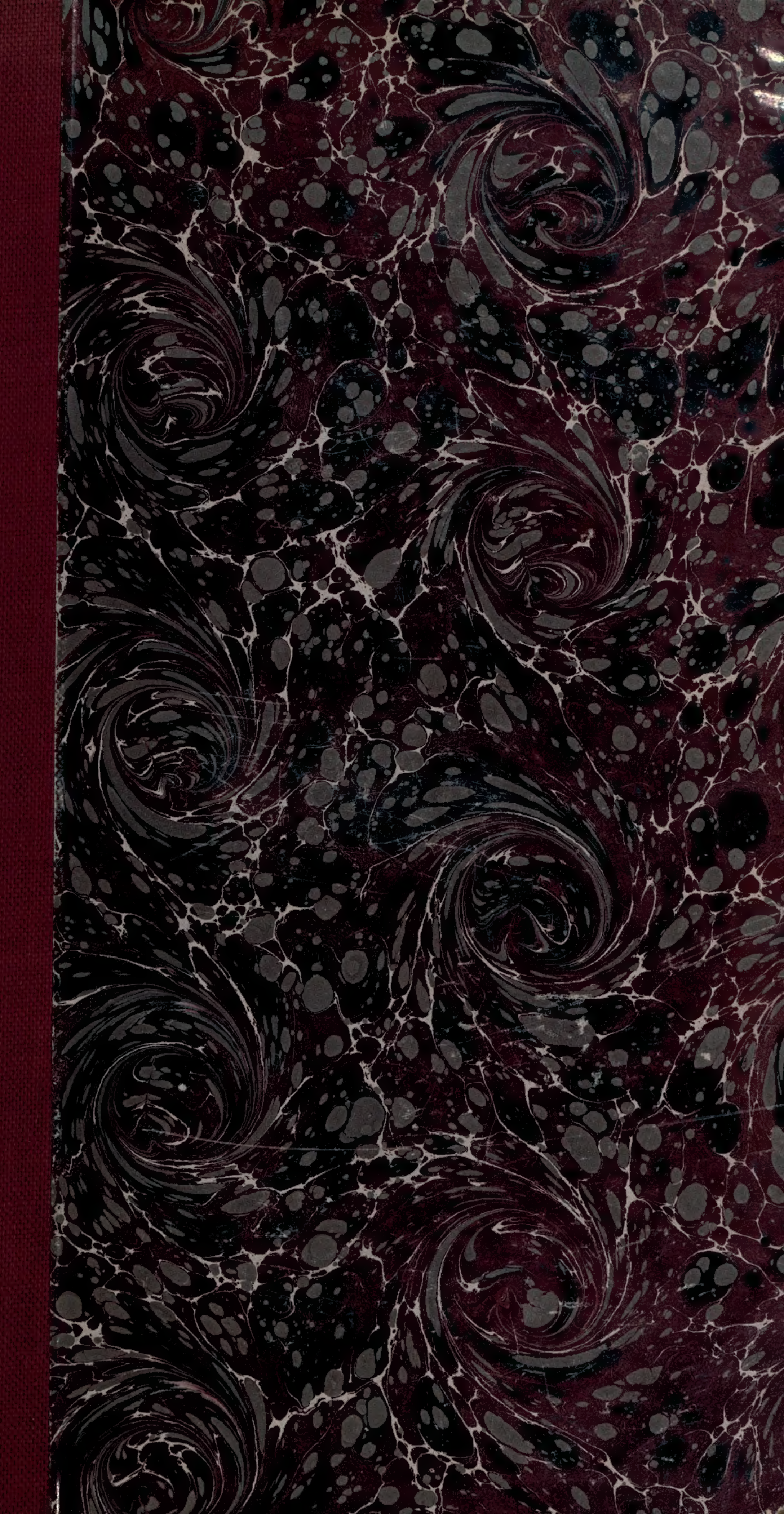


L'ARTISTE

67e ANNÉE — 1897

NOUVELLE PÉRIODE

XIII

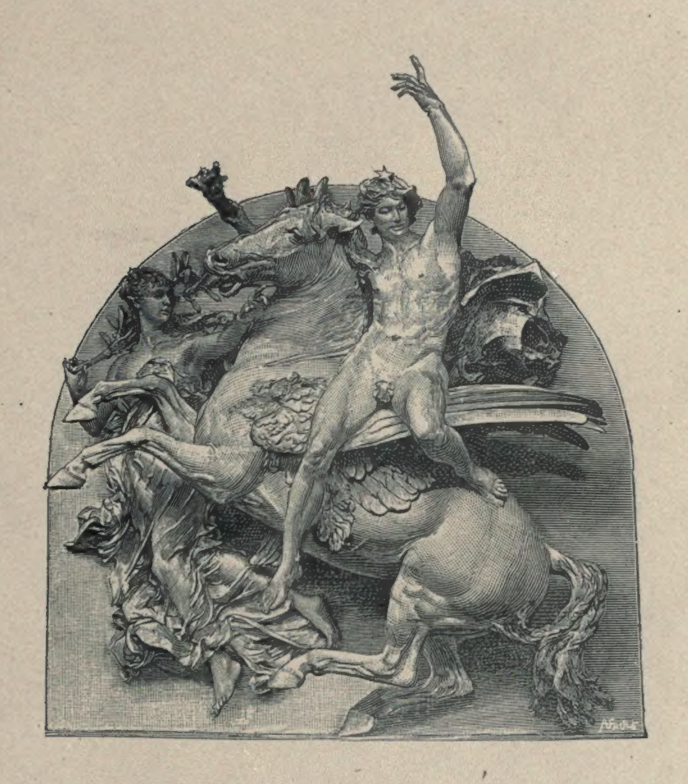
IMPRIMERIE
DE LA
SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE
CHATEAUDUN

L'ARTISTE

REVUE DE L'ART CONTEMPORAIN

SOIXANTE-SEPTIÈME ANNÉE

NOUVELLE PÉRIODE : TOME XIII



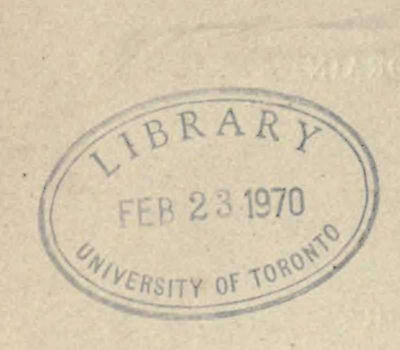
PARIS

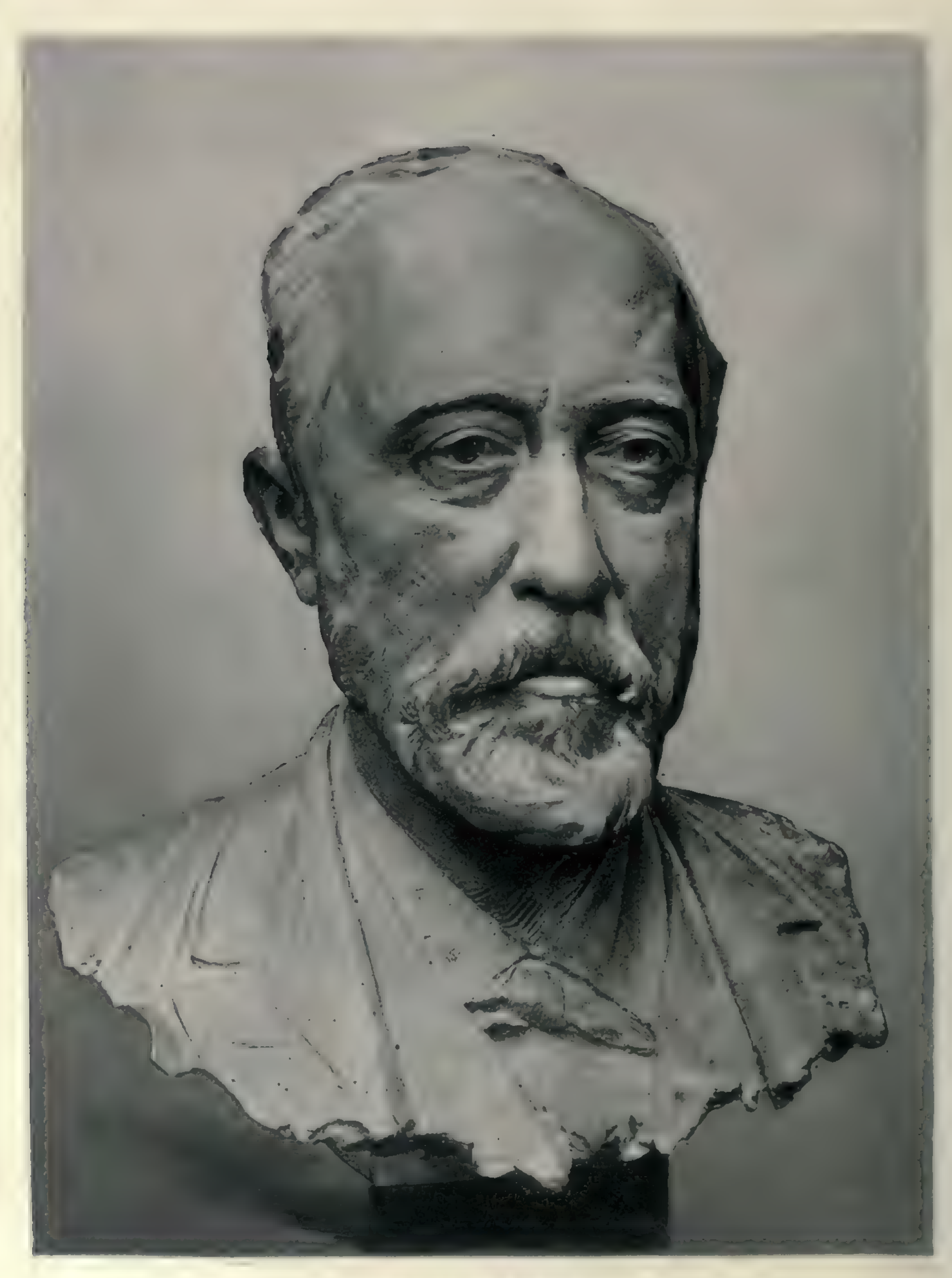
BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

—

1897



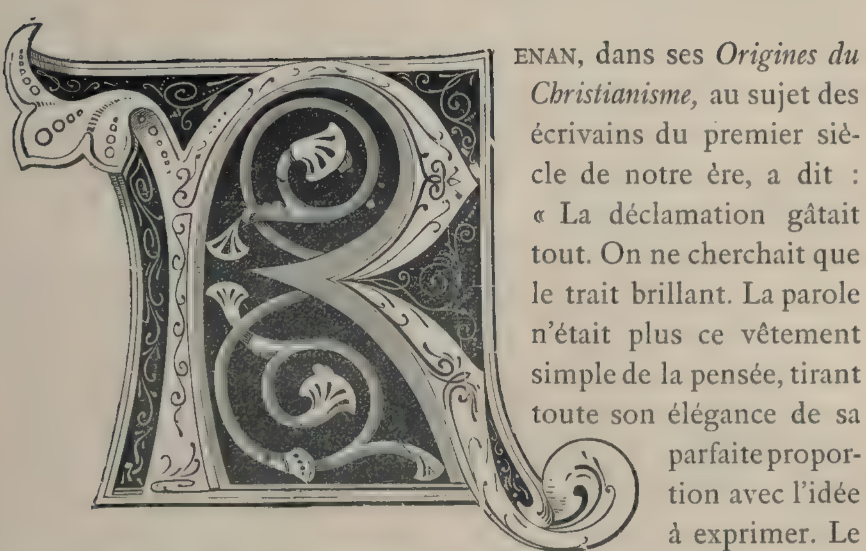


PAUL ARENE

par Injalbert



PAUL ARÈNE



RENAN, dans ses *Origines du Christianisme,* au sujet des écrivains du premier siècle de notre ère, a dit : « La déclamation gâtait tout. On ne cherchait que le trait brillant. La parole n'était plus ce vêtement simple de la pensée, tirant toute son élégance de sa parfaite proportion avec l'idée à exprimer. Le but d'un auteur en écrivant était de montrer son talent ». On en pourrait, par malheur, dire autant du plus grand nombre des rimeurs (nous ne disons pas poètes) et des romanciers contemporains ; et cela est bien pour nous faire plus sensible la perte de ce poète délicieux, de ce parfait prosateur, Paul Arène.

Parfaite, l'épithète n'a rien d'outré, appliquée à la prose de cet artiste accompli qui, même parmi les meilleurs, eut des pairs, non des maîtres. S'il a laissé peu d'œuvres de longue haleine, cela tient à une sorte d'indolence native. Dénué d'ambition, ce rêveur

très fin, un peu farouche, manquait totalement de cet esprit d'intrigue qui mène aux gloires retentissantes et lucratives. Une fierté hautaine, légitime, l'en gardait. L'estime littéraire d'un groupe élu lui semblait seule être de quelque prix. Peut-être même, comme à tous ceux qui ont l'âme un peu bien placée, sa propre satisfaction lui suffisait-elle. « Le travail même sans gloire a ses nobles joies », écrivait-il dans la *Chèvre d'or;* et il devait, en effet, se complaire à la lecture de la page achevée, non pas comme ces Narcisses de lettres, qui se mirent et s'admirent dans tous leurs écrits ; mais comme le vrai poète qui se crée une félicité discrète et savoure une intime volupté à voir se refléter dans son œuvre, ainsi qu'au limpide cristal d'une source, le ciel d'art qu'il a rêvé.

En cette rapide étude nous userons le plus possible de la citation. Ouverts au hasard, les livres d'Arène offrent des pages que recueilleraient les plus scrupuleux anthologistes. Il n'est nul besoin de recourir au procédé de la sélection. Pour les médiocres seulement la citation est dangereuse ; c'est pourquoi les critiques qui, par camaraderie ou espoir de lucre, s'abaissent à une adulation de commande, l'évitent avec soin. Ils se tirent du mauvais pas en parlant d'abondance sur le sujet à prôner, ou en épiloguant à côté. Maints Immortels, défunts, ne sont pas à l'abri de ce système d'éloges négatifs ; je n'en voudrais pour preuve que de récents discours de réception prononcés à l'Académie. Il n'en va pas de même ici ; la tâche qui nous incombe est plus avouable, partant plus facile. Notre amitié pour Arène était faite surtout de respectueuse admiration.

* * *

Né à Sisteron, au cœur de cette Provence dont les ciels céruléens ont une intense et pénétrante clarté qui ne laisse à nulle chose l'imprécis du clair-obscur, Paul Arène ferait penser que, durant toute son enfance, buvant la lumière par l'esprit autant que par les prunelles, il emmagasinait, inconsciemment, cette chaude et vive clarté, pour la répandre plus tard dans son style, qui semble un phénomène de lumière rayonnante. Hanté, dès l'adolescence, par le désir de venir à Paris, pour y vivre dans le milieu intellectuel qu'il sentait être son élément, il lui fallut auparavant, contraint par les nécessités de l'existence, que connaissent,

hélas! ceux-là dont l'âme est lourde d'espoir mais le gousset léger d'argent, accepter une humble condition de maître d'études à Marseille. Bientôt, il put obtenir le même emploi au lycée dit du Prince impérial, à Vanves. Les motifs qui l'obligèrent à résigner ses fonctions sont amusants. La lettre qu'il écrivait à ce propos, adressée au bon poète Mérat, et que celui-ci nous a communiquée, nous montre Arène armé déjà de cette philosophie dosée d'ironie, qui lui fait accepter les chances et les mécomptes avec une rare égalité d'humeur. Voici cette lettre :

Mon cher Mérat,

Grande catastrophe!! A la suite d'une explication calme mais serrée, mon très cher proviseur vient de me prier de me chercher une place pour la fin du mois. C'était prévu. Cet homme-là m'en a toujours voulu des échenillages que j'ai pratiqués dans sa prose. Nos épiciers n'ont-ils pas raison et n'est-il pas vrai que l'amour du bon français conduit à l'abîme?

Quoi qu'il en soit, me voilà sur le pavé, en vraie posture de poète. Ne me crois pas désolé; je suis tout réjoui, et, ce poids ôté, je sens mon épine dorsale qui se redresse.

Mais il faut se montrer. Si tu es mon ami, et j'ai tout lieu de le croire, mets-toi en campagne; Valade te suivra; et, si la Providence veut bien ne pas s'en mêler, j'espère que nous trouverons quelque chose.

Fais savoir ma situation à Madame Mérat. Elle a toujours témoigné quelque sympathie à l'ami de l'auteur du Voyage en Italie.

Adieu. A dimanche.

Ton

PAUL ARÈNE.

Me sentant peu de dispositions à mourir de faim, — même provisoirement, — je crois qu'il serait bon de t'informer, à toute aventure, auprès de Saint-Ouen, de quelle façon il faut s'y prendre pour avoir des épreuves à corriger. Je m'exercerais à la chose pendant le mois que j'ai encore à passer ici. — P. A.

L'occurrence ne laissait pas d'être grave: le vivre et le couvert allaient manquer à la fois; mais quelqu'un des dieux de l'Hellade ou de Rome veillait, il faut le croire, sur ce dernier fervent de leur culte aboli. Tout s'arrangea au gré du poète, qui put même, dès lors, se donner quasi tout entier à la littérature.

Il avait fait représenter déjà, à l'Odéon (La Rounat *regnante*) un acte en vers, *Pierrot héritier,* qui obtint un vif succès. A Sisteron, où, sa vie durant, il fit toujours pieusement un pélerinage annuel, allant reprendre contact avec la terre natale et faire provision de

soleil, il écrit, en deux mois (juillet-août 1868) ce chef-d'œuvre, *Jean-des-Figues.*

A des chapitres de la plus étincelante fantaisie, il mêle, dans ce livre, des souvenirs d'enfance et de jeunesse d'une saveur délicieuse, d'une émotion contenue, néanmoins pénétrante et communicative :

« Je vins au monde au pied d'un figuier, il y a vingt-cinq ans, un jour que les cigales chantaient et que les figues-fleurs, distillant leur goutte de miel, s'ouvraient au soleil et faisaient la perle. Voilà, certes, une jolie façon de naître, mais je n'y eus aucun mérite. »

Donc, pour fêter sa bienvenue au jour, les cigales accompagnèrent de leur grêle et charmante chanson son premier vagissement. Plus tard, lui aussi chanta pour elles et il les chanta :

AOUT EN PROVENCE

L'air est si chaud que la cigale,
La pauvre cigale frugale,
Qui se régale de chansons,
Ne fait plus entendre les sons
De sa chansonnette inégale ;
Et rêvant qu'elle agite encor
Ses petits tambourins de fée,
Sur l'écorce des pins, chauffée,
Où pleure une résine d'or,
Ivre de soleil, elle dort.

Les liens d'une amitié qui jamais ne s'est démentie l'unissaient à ce groupe d'excellents poètes qui collaborèrent au *Parnasse contemporain,* et qui tous, ou presque tous, sont parvenus à la célébrité. Mais, comme une franche et solide affection n'exclut pas la clairvoyance et permet une critique spirituelle, que tempère d'ailleurs l'aménité du sourire, et indulgente, en dépit d'une pointe de fine malice, il se complut, tout en rendant justice aux grandes qualités des uns, à railler l'outrance de quelques autres ; et cela dans ce même *Jean-des-Figues.*

« — La poésie, disait Bargiban, n'est pas, comme on l'a cru, un art purement intellectuel ; elle est art sensuel par bien des côtés, voisine à la fois de la musique et de la prose. La mission du vers ne se borne pas à suggérer des idées par des phrases, le vers éveille aussi des sensations, par des images et des sons.

« — Suivons donc, s'écriait mon Bargiban enthousiasmé, suivons le novateur Jean-des-Figues; et tandis que, sous les mains de Wagner, la vieille musique s'infuse un sang nouveau en se faisant aussi littéralement parlante et significative que la poésie, pourquoi la poésie, de son côté, n'essayerait-elle pas de ravir à la musique quelque chose de sa divine paresse et de son harmonieuse inutilité ?

« J'écrivis un poème dans ce style, et ce n'est pas celui qui réussit le moins. De sens, naturellement pas l'ombre. Mais les pages y ruisselaient de mots chatoyants et sonores, de mots de toutes les couleurs. On y voyait des passages gais où il n'y en avait que de bleus, d'autres tristes où il n'y en avait que de jaunes. Je me rappelle une pluie composée des plus froides, des plus claires, des plus fraîches syllabes que pût fournir le dictionnaire de M. Littré, et certain coucher de soleil dont chaque vers, pétri de mots empourprés et bruyants, flamboyait à l'œil et crépitait comme un brasier d'incendie ».

Elles sont de lui, ces strophes étonnantes du *Parnassiculet*, où il visait le même travers :

Dans un grand lit sculpté, sur deux larges peaux d'ours,
L'écuyer Gaël'Imar près de la reine Edwige
Repose. — Ainsi que la loi danoise l'exige,
Ils ont entre eux, veuf de sa gaîne de velours,

L'acier d'un glaive nu, qui les tient à distance.
Le vieux roi fait la guerre en Chine; il a chargé
Gaël'Imar d'épouser sa femme en son absence.
— « Oh ! qui m'arrachera du cœur l'ennui que j'ai ?

« Je meurs si je n'obtiens ce soir un baiser d'elle,
Et le roi me tuera, certes ! si je le prends ! »
Dit Gaël'Imar, seigneur très sage et très fidèle.
— « Qu'il est beau ! dit Edwige, et qu'il a les pieds grands !

« Comme il sied aux héros qui vont à la bataille,
Il est couvert de fer forgé, casqué de fer,
Ganté de fer, chaussé de fer et puis l'entaille
Qui lui trancha la joue est charmante ! » L'Enfer

Inspire aux amoureux un désir âpre et sombre...
Tout sommeille... L'un vers l'autre, les beaux enfants
Se sont tournés. « Je t'aime ! » ont dit deux voix dans l'ombre.
Mais le grand sabre : « Holà ! moi je vous le défends ! »

Comme un puissant baron qui chasse dans les plaines,
La Luxure en leurs cœurs sonne les oliphants.

Ils se cherchent; déjà se mêlent leurs haleines...
Mais le grand sabre : « Holà! moi je vous le défends! »

Ce fut toute la nuit des angoisses mortelles.
Un loup toute la nuit près des portes hurla,
Et la lune en passant ouït des choses telles
Qu'elle en pâlit... Mais quand finit cette nuit-là,

A l'heure où le soleil dans la neige se cabre,
Où le renard bleu rentre au fond des antres sourds,
Dans le grand lit sculpté, sur les larges peaux d'ours,
Ils étaient froids tous trois : Lui, la Femme et le Sabre!

Désormais, tout acquis aux lettres, il donne, au théâtre, les *Comédiens errants*, en collaboration avec Valery Vernier ; le *Duel aux lanternes;* l'*Ilote,* avec Charles Monselet, et dont le délicat compositeur Léopold Dauphin avait écrit la musique de scène; le *Char,* opéra-comique, avec Émile Pessart pour la musique; les *Deux Augures,* où Alma-Rouch, un musicien de talent, s'abandonna au libre cours d'une gracieuse et originale inspiration. Cet opéra-comique, en trois actes, fut représenté à Bruxelles, voilà quelque quinze ans; nous étions là, en qualité de critique musical. Quel amusant voyage! Quelle bonne soirée! Ce n'est certes pas un de nos moins chers souvenirs.

Arène publie la *Gueuse parfumée*, où se trouve cette chose étourdissante de verve, le *Canot des six capitaines; Au bon soleil;* la *Vraie tentation de saint Antoine; Paris ingénu; Vingt jours en Tunisie;* la *Chèvre d'or; Domnine.* Entre temps, il essaime çà et là dans les revues, dans les journaux quotidiens, ces contes que, fin joaillier, il ciselait avec amour et qui demeureront l'émerveillement des lettrés. Quelle grâce! en quelle langue ferme, précise, lumineuse, ils sont écrits!

Là où excelle surtout ce poète épris jusqu'à la passion des choses de nature, ce rôdeur des bois fleuris, cet éternel voyageur des *Routes blanches* et des *Routes bleues;* là où il est peut-être sans rival, c'est dans la peinture du paysage. Qu'on lise dans *Jean-des-Figues* cette page, délicieux cadre d'une idylle souriante et attendrie :

« Quelle fraîcheur il faisait! on eût dit que toutes les petites sources invisibles avaient fait irruption cette fois, entrouvrant les rudes écailles de l'écorce ou brisant la fine enveloppe des feuilles et des fleurs. Sous chaque arbre, sous chaque brin d'herbe sour-

dait un filet d'eau, et c'était, le long des étroits sentiers creusés dans le sable jaune, un murmure sans fin de ruisselets d'une heure et de cascades improvisées.

« Un ébénier en fleur, planté dans un coin sauvage par le caprice de quelque forestier, avait l'air d'un vrai lustre d'église avec ses longues grappes toutes chargées de clairs diamants. Sur les pentes la mousse brillait, largement imprégnée d'eau, et les branches basses des châtaigniers étaient souillées de terre humide. Plus de jacinthes bleues, plus de jacinthes blanches, il ne restait que leur frêle tige aux feuilles lustrées. Les fleurs du muguet, soie délicate, fripée et fondue par l'averse, faisaient peine à voir comme des fillettes en robe claire, que la pluie aurait surprises au sortir du bal; les oiseaux prisonniers pépiaient dans les arbres, les feuilles s'égouttaient à petit bruit sous le couvert, et à certaine place où Roset une heure auparavant m'avait fait remarquer, non sans baisser les yeux d'une façon fort comique, un peu d'herbe foulée de la veille et un ruban perdu, nous retrouvions, tranquille entre les arbres, une petite flaque d'eau, marais microscopique où se mirait l'envers des feuilles et d'où sortait, frissonnant à la brise comme des touffes de jonc, les pointes du gazon noyé ».

Voici maintenant, largement brossé, un Théodore Rousseau d'une tonalité somptueuse :

OCTOBRE A FONTAINEBLEAU

Marlotte à l'automne est superbe.
Le bois, par places, reste vert ;
Ailleurs, tournant au vent d'hiver,
Les feuilles s'abattent sur l'herbe.

Mais les grands chênes, fiers encor,
Gardent leur parure tenace,
Et, sentant que l'hiver menace,
S'habillent de cinabre et d'or.

Qu'importe si le ciel est sombre,
Quand on a la claire forêt ?
Son feuillage ardent qui paraît
Plus radieux au sein de l'ombre,

Nous garde en ses rameaux vermeils,
Dans ses feuilles d'or pur baignées
Et de longs rayons imprégnées,
Le souvenir des vieux soleils.

Il la connaissait bien cette forêt de Fontainebleau, parcourue en tous sens, en toute saison, en compagnie du poète Gustave Mathieu, qu'il goûtait fort, et dont il aimait à nous dire les vers, après les longues causeries du café Voltaire, quand nous allions, nocturnes promeneurs attardés, déambulant par les rues de Paris, aux heures silencieuses,

> A l'heure unique et douce où vaguent, de fortune,
> Glissant d'un pas léger sur le pavé chanceux,
> Les poètes, les fous, les buveurs et tous ceux
> Dont le cerveau, fêlé, loge un rayon de lune.

C'est, du reste, au lendemain de la mort de Mathieu qu'il écrivait les lignes suivantes que, par réversibilité, on pourrait, mieux encore, peut-être, lui appliquer à lui-même : « Poète tout païen, Gustave Mathieu, avant tout, aime et fait aimer la Vie. Nulle préoccupation de l'*au-delà*... Mathieu (et c'est là une de ses originalités) aimait, d'un égal amour de poète, Paris et les bois. Note par note, il avait noté les mille petits bruits qui font la grande harmonie des champs, l'infinie variété des parfums qui composent l'haleine des bois, les reflets dorés et nacrés qui donnent à un ciel sa signification printanière ou automnale ; de là, dans certains de ses tableaux, cette singulière fraîcheur, cette bonne odeur de nature. »

Si, dès ses débuts littéraires, Paul Arène avait, dans la prose, atteint, de prime-saut, une étonnante sûreté d'exécution, ce dont témoigne son *Jean-des-Figues*, — ce livre où se fondent, s'amalgament en une forme d'art définitive, des qualités qui contraignent à l'admiration la critique la plus réfractaire, — le poète, — et j'entends ici le dompteur du rythme et de la rime aussi bien que l'imaginatif, — n'était point au-dessous du prosateur. D'emblée aussi sa souplesse, sa dextérité de main, sa maîtrise, pour tout dire d'un mot, s'était manifestée.

Les vers suivants, extraits du *Duel aux lanternes*, suffiraient à le prouver. La scène se passe dans le parc d'un château où se donne un bal masqué. Les deux adversaires, protagonistes de cette fine comédie, sont des viveurs : Pierrot et Polichinelle par le costume seulement, ils n'ont garde de raffiner le sentiment, d'alambiquer leurs pensées, de gémir sur leur « état d'âme ». Nous n'avons point affaire ici au Pierrot classique, rêveur lunaire, élégiaque

comme un saule et amoureux comme une guitare, non plus qu'au Polichinelle de la Comédie italienne, suant le vice, exubérant de cynique joie, la face plus enluminée qu'un pampre d'automne. Tous deux sont amoureux ; mais Pierrot n'a pas été frappé à l'effigie de Werther ; Polichinelle moins encore. Celui-ci, insuffisamment pris aux lacs de la belle qui les fit rivaux, se répand en facéties bouffonnes et fait éclater un véritable feu d'artifice de mots d'esprit. Pour se maintenir dans la tradition du personnage, il magnifie la Vigne. Écoutons-le :

Quel vin ! Vit-on jamais escarboucle pareille ?
C'est bien simple : un rayon flâne dans une treille
Et se cache entre les grappes, comme un lézard ;
Un brave vigneron passe là, par hasard,
Sans y songer ; du bout de sa serpe, il attrape
Le rayon, et le coupe ensemble avec la grappe.
Au panier ! au panier !... L'homme verse le tout,
Raisins mûrs et rayons, dans la cuve qui bout.
Rayons et raisins mûrs se mêlent dans la cuve,
La cuve qu'on emplit fume comme un Vésuve,
Et voilà la raison qui fait que nous voyons
Ce diable de vin vieux toujours plein de rayons !

(*Il chante*)

Du temps qu'on adorait les merles,
Cléopâtre, reine du Nil,
Dans le vin grec jetait des perles
Grosses comme des grains de mil.
Or, je fais, moi, Polichinelle,
Autrement qu'elle :
En fait de perles, j'aime mieux
Boire une larme de ma belle
Dans un grand verre de vin vieux.

*
* *

Au moment où l'on nous demandait d'écrire cet article, nous venions de relire *Vingt jours en Tunisie*. Nulle part l'écrivain ne s'est montré plus coloriste. Les pages de ce livre sont, à la lettre, trempées de lumière largement épandue ; cela est éblouissant comme un ruissellement d'or fluide ! « De toutes les faces que prend l'idéal, — dit George Sand, — le voyage est une des plus souriantes... Quel est celui de nous qui n'a pas fait ce rêve égoïste de planter là, un beau matin, ses affaires, ses habitudes, ses connaissances et jusqu'à ses amis, pour aller dans quelque île

enchantée vivre sans soucis, sans tracasseries, sans obligations, et surtout sans journaux? » Que de fois il dut avoir cette pensée, notre poète! et notamment lorsque, assis au bord de sa chère Méditerranée, il écrivait ces vers :

Vois là-bas frémir à la brise
Le rire innombrable des flots;
Vois cette écume qui se brise
Aux pointes blanches des îlots...

Or, Paul Arène, momentanément en rupture de critique théâtrale, un beau soir, planta là tout, lui aussi, et s'embarqua à bord de la *Ville-de-Naples* appareillant pour la Tunisie. Il est vrai que s'il faussait compagnie à ses amis, il allait retrouver, là-bas, son frère, vice-consul à Sousse, Jules Arène qui, lui aussi, possède un joli brin de plume, une plume alerte et déliée, à laquelle nous devons la *Chine familière et galante*. De cette fugue résulta ce livre de trois cents pages, tout éclairé, tout imprégné du chaud soleil africain; trois cents pages écrites en cette langue inimitable, limpide, nette, ardemment colorée, et qui fait sentir, voir, comme le voyageur a senti et vu. Aussi, à les relire, nous a-t-il semblé, — on ne saurait dire par quel sortilège, — que nous faisions nous-même le voyage au pays barbaresque, suivant l'auteur pas à pas. C'est ainsi que nous avons *vu* la Goulette, Tunis, Monastir, Kairouan, tous les sites enfin où il a plu à sa fantaisie de nous conduire. Nous avons erré par les ruelles, nous mêlant aux passants bigarrés, bariolés, cherchant pour nous reposer les coins d'ombre, suivant du regard les nègres crépus au torse huileux, les juives grasses, indolentes, excitantes en leurs pittoresques costumes qui nous laissaient dans les yeux l'éblouissement des pourpres, des ors, des soies, des gazes lamées d'argent, et dans l'oreille le bruissement des pendeloques sonores. Puis c'étaient, se profilant sur les murs surchauffés et dont l'aveuglante blancheur s'est ambrée sous la pluie de soleil des torrides après-midi, de maigres Maltais à la face safranée, des Arabes basanés, tannés, de qui la barbe rare et soyeuse darde ses pointes d'un noir bleu sur le burnous drapé. Des gens circulaient, vêtus de dalmatiques byzantines; des cavaliers galopaient, chevauchant d'ardents étalons somptueusement caparaçonnés, de race pure, de filiation incontestée, descendant tout droit de la fameuse jument fécondée par le vent. Dans

Vingt jours en Tunisie, il faut voir les mille et un tableaux, exécutes, parachevés, par un maître peintre orientaliste, dont la palette ne le cède, comme richesse de tons, aux Decamps, aux Flandrin, aux Marilhat, aux Henri Regnault. Telle cette *Marine :* « ... Les flots varient d'aspect suivant que le soleil monte ou que le vent change, tantôt immobiles et lourds, tantôt s'éclaboussant en bulles d'or, puis agités, frisés, neigeux, rebroussés en claires poussières où jouent des reflets d'arc-en-ciel ». Cette autre : « La mer, pénétrée de lumière et transparente sur un fond d'algues et d'éponges, est, autour de la barquette qui vient nous prendre, d'un vert clair et fin à s'y tailler des émeraudes ; un peu plus loin, par nuances insensibles, elle devient d'un bleu intense à faire croire que des contrebandiers ont noyé là une cargaison d'indigo ». Et cette aquarelle : « Ce matin, vue des toits, Sousse était comme un champ de neige. Des dômes ronds, deux minarets et dans les cours quelques dattiers dont on n'aperçoit que la cime. Puis, le soleil s'étant levé, tout, soudain, s'est teinté en rose, et des colombes qui paraissaient roses voletaient autour des petits poteaux portant le fil télégraphique qui court vers Kairouan, par dessus la ville. Maintenant Sousse est redevenue blanche ; seulement, derrière ses créneaux en dentelle, le fond d'or uni des couchants d'Afrique a remplacé le vibrant azur matinal. Un vague crépuscule descend. Dans les rues étroites, passent et repassent, avec mille cris, des bandes pressées d'hirondelles ». N'est-ce pas là une adorable symphonie en blanc majeur (comme eût dit Gautier) et en rose mineur ? Le thème blanc, entendu d'abord, se lie, par une molle et harmonieuse succession d'accords, au thême rose ; puis, reparaît le motif initial, mis plus en relief encore, par cet or du ciel qui vient là comme un frémissant trémolo de chanterelles.

Il est intéressant de savoir ce qu'est aujourd'hui le port de Carthage, que Flaubert a si magistralement restitué dans *Salammbô :*

« C'est maintenant une lagune ronde, reluisante et blanche de sel, dans une ceinture de cactus. Tout autour, à l'endroit où sont les cactus, se rangeaient jadis les galères de la République. Au milieu, on voit encore la petite île où étaient les bureaux du capitaine de port Hamilcar. Je me rappelle avec stupeur la description démesurée que Flaubert en donne en *Salammbô.* Mais les rêves de l'art ne sont pas la réalité ; et tant mieux que Flaubert ait vu Carthage avec ses yeux grossissants de taureau de Normandie ». Le

critique dramatique reparaît pour rendre compte d'une représentation du *Karagouz* tunisien. Nous retrouvons là le licencieux *Karagheuz* que Théophile Gautier a vu à Constantinople ; mais Karagouz, lui, a gardé son franc-parler, ses allures cyniques, sa fantaisie libertine, qu'ont réprimés, au grand dommage de son originalité primitive, de pudibonds censeurs constantinopolitains.

Le chapitre intitulé le *Puits des Sarrazines* éclaire, de façon bien imprévue, l'histoire des relations des Provençaux avec les bons « Turcs d'Alger ». Je feuilletais, tout à l'heure encore, ce livre de prédilection. Quand, à regret, je l'eus fermé, je me sentis plein d'une indicible mélancolie. Le livre est clos, l'ami n'est plus. Voici que le soir descend, drapé de deuil; mais je n'ai qu'à fermer les yeux pour que, sous ma paupière, blanchisse et s'épande la radieuse sérénité d'une belle nuit lunaire, prolongeant un instant mon rêve et me faisant songer, avec le poète exquis, trop vite disparu : « Il me semble que je viens d'assister à une féerie, et qu'entre les enchantements d'aujourd'hui et les réalités de demain, la nuit retombe comme un grand rideau, en claire étoffe orientale, brodée d'argent, semée de points d'or ».

*
* *

A PAUL ARÈNE

Mens sana in corpore sano.

Sous l'amandier en fleur où l'abeille butine,
Pensif, tu regardais bondir la Chèvre d'or ;
Cependant que montait dans le ciel pâle encor
Une aube provençale aux roseurs d'églantine.

Et, le soir, vers la mer que le calme satine,
Vers le clair horizon, riche et changeant décor,
Tes yeux suivaient, en leur lointain et vague essor,
Un frisson d'aile blanche ou de voile latine.

Puis, quand tu t'endormais, ton âme, ô doux païen!
Rêvait d'un amour grec et du souple lien
Qui laisse avec l'esprit le corps en équilibre.

Et l'enfant de ton choix, fille aux rires troublants,
Venait à pas légers, parmi les marbres blancs,
La bandelette au front et les seins à l'air libre.

THÉODORE MAURER.



LA PROVENCE

A PAUL ARÈNE

La mer bleue au delà des sables immobiles ;
Un ciel qui peint avec de brûlantes couleurs ;
Des filles aux cils bruns, comme de fortes fleurs
Dressant leur corps nerveux, belles d'être nubiles ;

De fiers aspects, malgré les feuillages débiles
Des oliviers frileux aux bleuâtres pâleurs.
— O Provence ! pays des gais conteurs habiles,
Ton grand soleil n'a pas essuyé tous les pleurs.

Dans la lande salée où les genêts jaunissent,
Fleurs sauvages aussi, les poètes fleurissent
Et distillent leur miel par un instinct savant :

Miel exquis et nouveau, plein de saveurs amères,
Dont le bouquet natif se parfume souvent
Aux vieux airs, vieux et doux, que chantent nos grand'mères.

ALBERT MÉRAT.





UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

XVIII

Les artistes qui, soit par nature d'esprit, soit par vague génie, ont pressenti le principe destructif du système précédent, principe par lequel sera renouvelée la face de l'École, ces artistes, s'ils ont eu une foi profonde dans cette doctrine de rajeunissement et l'ont hautement professée et pratiquée parmi les peintres et les sculpteurs leurs contemporains, s'ils ont développé le germe de cette transformation par leurs œuvres et l'insistance de leur enseignement, — ces artistes-là pourront acquérir une certaine demi-gloire, un crédit quasi populaire dans les ateliers de leur temps ; mais ce n'est pas eux, le plus souvent, qui obtiendront la place dominante dans l'histoire de l'art comme représentation de l'idéal qu'ils auront révélé ; ce sera quelque élève presque solitaire dès l'abord,

[1] V. l'*Artiste* d'août, septembre et octobre 1894, janvier, mars, avril, juin, juillet, août, septembre et novembre 1895, janvier, février, avril, juillet, septembre et décembre 1896.

presque indistinct dans l'alentour du maître : ce ne sera pas Simon Vouet, ce sera Eustache Lesueur; ce ne sera pas Gillot, ce sera Watteau; ce ne sera pas Joseph Vien, ce sera David.

Étonnons-nous pourtant qu'un piètre peintre de la taille de Gillot ait pu, par l'intermédiaire d'un élève de génie, donner le mot d'ordre à tout un siècle, au plus français, prétend-on, de tous les siècles. Ce mot d'ordre, il est vrai, est celui de la grâce, c'est-à-dire de l'esprit souple, de la chair tendre, de l'élégance et de la galanterie amoureuses, et souvenons-nous que cette grâce-là est la vertu souveraine de l'art français. Dans Gillot, ce qui attrait et prédomine, ce n'est point l'habile praticien, car, dans les petits tableaux que j'ai vus à lui attribués, vous ne trouverez qu'une bien petite manière et un bien petit pinceau, et il n'est pour rien dans la préparation de la palette flamande de Watteau. Ce qui excelle en lui, c'est le fantaisiste, l'imaginatif, le galant ornemaniste, le joyeux et toujours souriant petit-maître au gai et flottant caprice, que hantent avant tout les souvenirs de la Comédie italienne ou des bergères de la Régence, car il cherchera ses enseignements et sa raison d'être en dehors des données académiques, et, dans ses panneaux et ses festons, sera plus élève à coup sûr de Bérain et de Séb. Leclerc et des tapissiers des Gobelins que des Corneille qui lui ont mesuré son éducation première aux anciennes traditions de l'École.

Notre meilleur Gillot, celui de sa fantaisie la plus fine et de sa main la plus légère, est une feuille, recto et verso, couverte de motifs d'arabesques : une femme vêtue à l'orientale; derrière elle, un autre personnage qui lui tient un parasol; à droite, un singe et un perroquet qui lui présente un livre; à gauche, une autruche, etc. A la plume, lavé de bistre. — Au verso : un Turc, monté sur un éléphant dont la tête porte une couronne de fleurs; à gauche et à droite, divers personnages orientaux. A la plume; acheté chez Michel. — Une autre page d'arabesque, du goût le plus élégant de ce maître, m'est venue de la collection Ch. Giraud : c'est un croquis pour décoration de panneau ; on y voit deux personnages penchés sur un bassin. A la plume. — Sujet de féerie : dans le coin d'un jardin enchanté, un Zéphyr et des Amours répandent des fleurs sur un jeune prince endormi à terre et vers lequel s'avance un vieux magicien; à droite, au premier plan, deux autres personnages groupés autour d'une jeune Nymphe. A la

plume; vente Palla. — Plus important, et d'excellente qualité, une Bacchanale : Silène, soutenu sur son âne par des Satyres, est entouré de Bacchantes, de Satyres et d'enfants qui jouent avec un léopard et un bouc. Au verso, trois études pour un groupe de femmes se pressant contre un homme qui semble écarter d'elles un danger. A la plume. — Puis, un dessin pour la fable dixième du livre I des *Fables nouvelles* de La Motte, *Les Singes :*

Le peuple singe un jour vouloit élire un roi...
Un fruit pendoit au bout d'une branche assez haute
Et l'habile sauteur qui sauroit l'enlever
Étoit celui qu'au trône on vouloit élever...
    Deux prétendants ont encore à sauter,
Ils s'élancent tous deux, l'un pesant, l'autre agile,
    Le fruit tombe et vient se planter
    Dans la bouche du mal habile.
L'adroit n'eut que la queue ; il eut beau s'en vanter :
    Allons, cria le Sénat imbécile,
Celui qui tient le fruit doit seul nous régenter.

Gillot a gravé lui-même ce dessin, avec très peu de changements, pour la belle illustration des *Fables* de La Motte, qui est son titre de gloire le plus populaire. Notre dessin, exécuté au pinceau et lavé à la sanguine, rehaussé de blanc, a fait partie, au XVIIIe siècle, de la collection de l'amateur Lempereur. — Autres dessins, de la même plume que la Bacchanale, mais un peu vieillie, sèche et maigre, voire incorrecte, sur mêmes piètres sujets pastoraux, que relèveront les belles études d'après nature de son fameux élève : dans un paysage, au pied d'une statue de Pan, un berger joue de la flûte et une bergère du tambourin; à leur gauche chante un enfant. Dessin à la plume, gravé par le comte de Caylus; collection Mayor (décembre 1859). — Un berger, assis à l'ombre d'un arbre, agace le sommeil d'une bergère; à gauche paraissent un berger et une autre bergère. — Et enfin, nous lui attribuons un Foyer des acteurs de la Comédie-Italienne. Au verso, deux croquis de Sainte-Famille. A la plume, lavé d'encre. H. Destailleur possédait une répétition avec changements de ce dessin dans le si précieux volume des dessins de Gillot qu'il avait acquis de Techener, volume provenant de la vente d'une des bibliothèques du baron Taylor. — Fête à l'Espagnole. A la plume trempée de sanguine.

J'ai dit dans quelles rencontres, souvent bien diverses, j'avais

recueilli mes vingt Watteau, bergerades, pantalonades, croquis, croquades et paysages, études d'après la nature vivante ou d'après les maîtres anciens. Mais ce qui importe absolument pour compléter ce maître dont l'influence séduisante quasi involontaire fut si pénétrante, parmi les gens de goût, dans la première moitié de son siècle, c'est de le représenter flanqué de ses deux imitateurs favoris, Nicolas Lancret et J.-B. Pater, dont il est difficile parfois de distinguer le faire de celui de leur modèle, tant ils ont fidèlement observé l'esprit de ses figurines et le jeu léger de sa sanguine. Cependant, entre les deux, celui qui fut le plus proche et le plus intime reflet de Watteau, fut certainement son compatriote Pater. C'est que celui-ci ne connaît qu'un maître, l'Antoine Watteau, gloire de Valenciennes, auquel l'avait adressé son père, et dont il garda toujours religieusement les préceptes et la mémoire; tandis que Lancret, un Parisien, avait passé tour à tour par les ateliers du peintre d'histoire P. Dulin, puis de Gillot, et finalement avait requis les conseils du vrai chef de l'école des « peintres de fêtes galantes ». Lancret, né en 1690, et par conséquent l'aîné de Pater, est doué par nature d'une brosse délicate et gaie, même fade, prétend Mariette, qui s'assimilera aisément les riantes harmonies de l'*Embarquement pour Cythère;* mais, en même temps qu'adoptant de bonne heure la mode des sujets de Watteau que favorise décidément le goût public, il exhibe, place Dauphine, aux expositions de la Jeunesse, en 1724, ses meilleures toiles de début, sa meilleure, peut-être, « un assez grand tableau cintré, où l'on voit une danse dans un paysage, avec tout ce que l'habileté du peintre a pu produire de brillant, de neuf et de galant dans le genre pastoral », il fait connaître, en cette même exposition de la Fête-Dieu, « un tableau en petites figures qui représente le lit de Justice tenu au Parlement à la majorité du Roi, et plusieurs autres petits tableaux dans le même goût », dont faisait partie, à coup sûr, la « Réception d'un Cordon-bleu », esquisse terminée qui se retrouve dans le catalogue de vente de Mme Lancret. Ce n'était certes pas Watteau qui lui avait appris à peindre de pareils tableautins historiques, mais Pierre Dulin, son premier maître, lequel exposera au Salon de 1736 « la Réception de l'ambassadeur de la Porte avec son fils et sa suite, faite par M. Leblanc, ministre de la guerre, à l'Hôtel Royal des Invalides ». Watteau n'a jamais, on le sait, visé, dans ses œuvres, au mérite du compositeur; tandis que

l'on sentira toujours, dans les nombreuses et un peu froides compositions de Lancret, quelque chose du laborieux arrangeur par métier et sagement raisonneur de jolis tableaux de genre; mais toujours quel charmant et libre crayonnage dans ses moindres études!

De Nicolas Lancret : Jeune femme renversée sur les genoux de son amant, et les mains dans ses mains. Au verso de la même feuille, jeune homme assis et regardant vers la droite. A la sanguine. — Jeune femme assise à sa toilette : au second plan, une suivante la regarde; dans le coin supérieur, à gauche, étude de la tête de la jeune femme. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. Collection Aussant (de Rennes). Le tableau a été gravé. — Jeune femme retroussant sa robe pour rattacher sa jarretière gauche : elle tourne la tête en arrière vers la droite et pose sur un banc son pied relevé; à part, à droite, étude de la jambe relevée. A la sanguine. Vente Palla. — Étude de femme assise, tournée vers la gauche, la tête regardant vers le fond. Aux trois crayons, sur papier gris. Acheté chez Gasté. — Deux dessins sur la même monture, études à la sanguine pour une femme penchée en avant et remuant une haute corbeille. — Un Mezzetin couvert d'un long manteau et assis, accorde sa mandoline. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. — Étude d'une jeune femme debout, regardant de trois quarts vers la droite et tenant de sa main droite le bout de sa ceinture. A la sanguine. Au verso, étude d'un bras de jeune femme, ou plutôt des plis de sa manche. — Étude pour la figure d'un jeune galant, un genou en terre, tourné de profil vers la droite, la main droite appuyée sur son genou droit, la main gauche s'avançant comme pour recueillir un objet à terre. A la sanguine. — Quatre personnages, dont une femme et un abbé, sont assis devant une table. Croquis à la sanguine.

De J.-B. Pater : — Deux dessins sur la même monture : 1° Jeune femme assise et vue de face; elle tient de la main droite un éventail fermé. A la sanguine. 2° Jeune femme étendue sur un divan et se soulevant sur son coude droit. A la sanguine. Au verso, se lisent quelques lignes de l'écriture de Pater et signées de lui; c'est la fin d'une lettre. — Femme assise à terre et tenant un éventail; elle est tournée vers la gauche. — Femme assise dans un fauteuil et penchée en avant; le corps est tourné vers la droite, la tête souriante, tournée vers la gauche. — Femme debout tournée vers



Dessin de Portail

la gauche : la tête est à peine indiquée, la robe seule est très étudiée. Ces trois dessins à la sanguine proviennent de la vente Maurel.

A la vente Aussant (de Rennes), j'avais acquis le portrait aux trois crayons de l'homme qui m'intéressait fort, pour m'avoir précédé, au XVIIIe siècle, dans la fonction de « tapissier » des Salons ; je veux parler de Portail. Ce portrait était de Fredou, et Fredou lui-même s'était représenté à l'âge de 15 ans, dans un cadre, pendant de celui-là, lui aussi aux trois crayons. — Je possédais déjà de ce même J.-M. Fredou deux têtes d'un crayon fort habile : — un portrait de grandeur naturelle, à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier gris, de *Mlle Silvestre, épouse de M^r de La Vigne, en 1730 :* autour du cou un collier de perles et de la fourrure ; — un portrait d'homme, même manière que le précédent : *Mr de Vidal de Lion, l'aîné de sept enfants, marié en 1746 à Mlle de Fleurigny.*

Les dessins de Portail avaient été fort méconnus, j'allais dire inconnus des amateurs, jusqu'au jour où un homme d'un goût charmant, M. Niel, l'éditeur passionné des *crayons* du XVIe siècle, en introduisit au Louvre un échantillon bien choisi et révéla aux collectionneurs la grâce instinctive et particulière avec laquelle le bonhomme avait traduit les attitudes galantes et familières de ses contemporains, en usant fort simplement, à sa façon, des instruments de Watteau. Chez Salmon, bouquiniste à Versailles, rue de l'Orangerie, j'avais acquis tout un lot de dessins de Portail, et ce lot, fort nombreux, comme on va voir, provenait de la vente qui s'était faite à Versailles, en 1859, des dessins et estampes appartenant à un autre ancien fonctionnaire de la Cour, M. de La Tombe, lequel avait eu la charge de la Garde-Robe de Madame, sœur de Louis XVI, et était sans doute des amis particuliers de Portail. Le premier de ces dessins est un pur chef-d'œuvre, car il représente à lui seul toute l'élégance maniérée des salons de son temps, et tout cela en une figure de jeune courtisan debout adossé à une cheminée. Soit dit, une fois pour toutes, que ces premiers dessins de Portail sont à la sanguine et à la pierre noire.

Jeune femme caressant le menton de sa petite fille et regardant vers la droite. — Jeune femme debout, s'appuyant sur sa canne, et se détournant à demi pour écouter les propos d'un galant. — Deux dessins sur une monture : 1° Le croquis, aux crayons rouge et noir, du cartouche qui domine la vue du château de Versailles,

prise du bassin de Neptune, précieuse aquarelle de Portail, conservée au musée de Versailles (nº 2181 du nouveau catalogue); 2º deux dames se promenant et s'entretenant avec un cavalier. A la pierre noire. — Trois dessins sur la même monture : deux études de jeunes femmes marchant, l'une vue de dos, l'autre tournée vers la gauche et tenant un éventail ; entre les deux études de femmes, un petit Savoyard, la hotte au dos. — Deux études de têtes sur la même monture : 1º tête de femme, les yeux baissés : 2º portrait d'homme vu de trois quarts et tourné vers la droite. — La leçon de musique : le professeur, assis et tourné de profil vers la droite, accompagne d'une énorme guitare son jeune élève debout au second plan devant le pupitre où pose le livre de musique. Au trait de sanguine et de crayon noir. — Mais tout était bon au crayon et au pinceau de cet habile homme : voyez son étude à l'aquarelle de fleurs et de cerises. — Puis vient toute une autre série que je croirais volontiers du temps où il travaillait en passager dans sa province natale de Bretagne : — Coche de cérémonie et suspendu, traîné par un seul cheval dans l'allée d'un parc. A la pierre noire. — Porte d'entrée d'une cour de ferme; à gauche, une grosse tour de pigeonnier. Aux crayons noir et rouge. Au verso, étude d'un charriot à l'intérieur de cette même cour. Au crayon noir. — Un chariot attelé de trois chevaux roulant sur une route. Au crayon noir. — Paysage : vue d'une grande étendue de terrain; à gauche serpente une rivière. A la plume et aux crayons noir et rouge. — Paysage : au premier plan, un petit pont. A la plume et au crayon noir. — Étude d'une façade de palais. Au crayon noir. — Maçons travaillant, au moyen d'échafaudages, aux portiques d'un palais. Au crayon noir.

De Wleughels, ami de Watteau et de la Rosalba. — Diane assise au pied d'un arbre d'où tombe une grande draperie qui lui forme tente : elle est entourée de ses Nymphes dévêtues pour le bain ; à gauche, Calysto suppliante, qu'on entraîne par ordre de la Déesse. Aux crayons rouge et noir.

Du temps où le peintre Wleughels, très considéré dans le monde pour son esprit plus courtisan qu'inventif, était directeur de l'Académie de France à Rome, il avait tenu parmi les pensionnaires, de 1725 à 1728, un élève de Le Moyne, qui avait même été son condisciple dans l'atelier de Galloche, Ch. Natoire, de Nîmes, lequel Natoire devait plus tard, en 1752, succéder à Wleughels dans

le directorat de Rome, après la retraite de J.-Fr. de Troy. Et nous pouvons citer ici en passant un dessin de notre collection, œuvre d'un inconnu, sans doute d'un pensionnaire, et portant pour titre : *Portrait de J.-B. de Troy, directeur de l'Académie de France à Rome :* il est vu assis de profil, tourné à droite et peignant. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. Collection italienne, vendue à Paris par Vignières en décembre 1862.

Natoire, après sa brillante carrière, à Paris, de décorateur de l'Hôtel Soubise et de la Bibliothèque du Roi, vécut de longues années à Rome, de 1752 à 1775, époque où il céda la place à Vien. Il y travailla beaucoup, recueillant tout autour de la ville éternelle nombre de paysages charmants, qui ne sont pas le pire dans son bagage de dessinateur. — Deux femmes, dont l'une tient une lyre, l'autre un papier de musique; autour d'elles, trois petits Génies tenant des instruments. Composition pleine de grâce, esquisse aux crayons de pastel : ce beau dessin est la première pensée du tableau représentant l'*Alliance de la Poésie et de la Musique,* gravé par Pelletier : l'estampe est dédiée à M. de Jullienne, dans le cabinet duquel se trouvait le tableau original. — Portrait de D'André-Bardon, le peintre, poète et prosateur : il retient de sa main droite son manteau sur sa poitrine. Aux crayons noir et blanc sur papier bleu ; m'a été donné par M. de La Salle qui l'avait acheté à Lyon chez Vaganay. — Paysage : des pâtres gardant des vaches au pied de voûtes antiques soutenant des terrains chargés de grands arbres et qui rappellent la Villa Adrienne. *C. Natoire, 1760.* A la plume et aux crayons noir, rouge et blanc, mêlés d'aquarelle sur papier bleu. Vente par Ch. Leblanc. — *Lavoir de Marino. 20 juin 176....* Dans une vallée, toute resserrée par des montagnes et au fond de laquelle s'élève une grande tour carrée, des femmes sont occupées à tremper leur linge dans un vaste lavoir; sur le premier plan, des vaches et des moutons gardés par un berger; à gauche arrive sur un âne une femme tenant un parasol. A la pierre noire, lavé d'aquarelle et de gouache. La collection du Louvre possède trois beaux dessins de Natoire, de même manière et de même époque que ces deux-ci; les trois du Louvre ont appartenu à Mariette : l'un est une vue du portique du Musée Capitolin; les deux autres sont des vues des jardins Farnèse à Rome; tous trois sont datés de 1759. Je croirais donc le mien de 1760 comme le précédent.— « *Vigne Justinian* » : statue

dans une niche auprès d'un escalier, dans le jardin de la Villa Justiniani. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Saint André élevé en croix et saint André sur sa croix. Deux grands dessins à la plume et lavés d'aquarelle, d'après deux compositions fameuses du Calabrese. — Étude pour un portrait à mi-corps de jeune femme tenant un masque de la main droite. Aux crayons noir et blanc sur papier bleuâtre. — Autre étude pour portrait à mi-corps de jeune femme dont le sein gauche est découvert. Aux crayons noir et blanc sur papier bleuâtre. — Deux pendants : 1° tête de saint Paul; pastel terminé, dessin encadré; 2° tête de saint Pierre; pastel terminé, dessin encadré. — Junon portée sur un nuage vient trouver Eole assis sur des rochers, entouré des Vents et des Zéphirs. Dessin ovale, au crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris, daté de 1746.

Le Roi entretint, dans le même temps que Natoire, deux autres pensionnaires à Rome, deux peintres au pinceau doux et harmonieux, accrédités de bonne heure en Italie, et qui tous deux épousèrent là-bas les deux sœurs Tibaldi, habiles miniaturistes. Pierre Subleyras, élève à Toulouse d'Ant. Rivalz, et de qui nous avons : — Un Sacrifice : un vieillard, tourné vers la droite et ayant auprès de lui sa femme, est appuyé sur l'autel, vers lequel deux femmes à droite apportent du bois; à gauche, trois hommes se préparent à tuer un taureau; deux enfants apportent le vase pour recueillir son sang; à droite, un enfant agenouillé joue avec une chèvre et un mouton. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier bleu. Vente Destailleur-Clément. — Et un serviteur relevant de terre un vase; étude présumée pour le tableau du *Repas chez Simon le Pharisien*. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. Collec-Kaïeman.

Quant à P.-Ch. Trémolières, élève de J.-B. Vanloo, nous avons de lui : — Un Zéphyr, sous la figure d'un jeune homme porté sur un nuage et volant vers la gauche : il souffle en retournant la tête vers la droite. A la sanguine. Acheté à Lyon chez Vaganay. — Un enfant couronné de pampres presse des raisins au-dessus de la gueule d'un tigre, qu'un autre enfant tient embrassé. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier bleu, forme ovale. — Groupe de trois enfants, dont l'un tient une ligne et dont un autre saisit le poisson qui y est suspendu. Forme ovale, à la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier bleu. Pendant du précédent. — Attri-



Dessin de Boucher

bué à Trémolières : Danaé, à demi couchée sur son lit, au pied duquel une suivante est agenouillée, regarde vers la gauche, par où le dieu entre sous forme de pluie d'or ; près d'elle, sur le devant, un Amour, le genou appuyé sur un siège, lui darde un trait ; à droite est indiquée une autre suivante, comptant les pièces d'or. Au trait de sanguine et mis au carreau.

Mais, après Natoire, quel autre élève, et le plus célèbre entre ses contemporains, avait eu ce Fr. Le Moyne, resté lui-même douze ans dans l'atelier de Galloche ! Voilà qu'à son tour Le Moyne devenait le maître de Fr. Boucher. Certes, Boucher fut bien l'élève de Le Moyne pour le caractère du dessin et la grasse souplesse des formes; mais ne perdons pas Watteau de vue, et disons qu'entre Boucher et lui, il y avait je ne sais quel cousinage instinctif du sentiment de leur commune époque, si bien que nul en son temps n'a traduit d'une pointe plus fidèle que Boucher les dessins de Watteau dans le recueil de Jullienne. Oui, Watteau, avec un génie plus rare, fut toute la Régence en ce que l'art de la Régence pouvait avoir de fin, de naturel et de délié dans sa grâce; mais Boucher, c'est tout Louis XV.

Oui, Boucher, répétons-le bien, c'est tout Louis XV, c'est tout le XVIIIe siècle, c'est toute la fleur de sa jeunesse, toute la volupté sans vergogne de son été, toute la corruption de son arrière-saison. Il traduit tout dans son siècle, et tout son siècle le comprend et voit en lui son miroir et son goût, car ce goût n'est autre que le propre goût de Boucher qui crée, sans s'en douter, ses modes, ses mœurs, ses costumes, ses meubles et ses couleurs, j'allais dire jusqu'à ses paysages.

Quatre enfants attablés et mangeant : à droite, jeune mère debout tenant son dernier-né dans ses bras ; au premier plan, un chien. A la sanguine. Charmant dessin du portefeuille Allongé.— Étude de femme nue et couchée, vue de dos. Aux deux crayons, sur papier bleu. Coll. Chanlaire. — Étude de femme demi-couchée sur une draperie. Le corps vu presque de face, la tête un peu retournée vers la gauche, elle tient une rose de sa main droite. Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. Monture Glomy. — Deux Amours endormis sur une gerbe de blé. A la pierre noire, rehaussé de blanc et de quelques touches de sanguine, sur papier gris. — Groupe d'anges et de chérubins dans les nuages. Sanguine. Coll. Aussant. — Vieillard drapé, tourné vers la droite,

les bras étendus. Même collection. — L'Amour et Psyché (?) : Génie ailé venant enlever une jeune fille. A la plume et au bistre. Dessin de la première manière de Boucher, au retour de Rome.— Sacrifice d'Iphigénie : Diane l'enlève au moment où elle va être frappée. Au crayon noir, lavé d'encre. Première manière de Boucher. — Seraskier turc, auquel le grand vizir ceint le cimeterre de commandement en présence du sultan et de toute sa cour. Beau dessin très terminé, à la mine de plomb, pour quelque publication sur les usages des Orientaux. Coll. Lempereur. Acheté à Toulouse, chez Rocamir de la Torre. — *Arnolphe* : « Là, regardez-moi là durant cet entretien. » (Molière, *École des femmes,* acte III, scène II). Étude pour le personnage d'Arnolphe, dans la série de vignettes d'après Molière, par Boucher. Sanguine. — Jeune femme assise à son clavecin : elle est tournée vers la droite. A la sanguine. Vente Maurel. — Scène de comédie ou de conte : une jeune femme montre à un pacha un vieillard habillé à l'espagnole et appuyé sur une béquille ; à gauche, un navire et deux matelots orientaux assis à terre ; derrière le sultan, un page joue avec un chien. A la pierre noire. Portefeuille Horsin-Déon. — Une jeune paysanne, debout et son chapeau pendant au dos, porte dans ses bras un de ses enfants, tandis que l'autre marche près de sa mère en tenant un panier plein de légumes. Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. — Jeune paysanne debout et vue de face, tenant dans ses bras un enfant et portant deux paniers, dont l'un est rempli d'œufs. Au crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris, avec quelques touches de sanguine. — L'Adoration des Bergers : la Vierge assise à droite en avant de saint Joseph, soulève le voile qui recouvrait l'Enfant Jésus endormi dans son berceau ; à gauche, la foule des bergers qui apportent leurs présents, et dont les premiers s'agenouillent ; au-dessus de ce groupe voltigent des chérubins et un grand ange qui montre l'Enfant à ceux qui arrivent. A la plume et à la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. Collection Diaz le fils. — La Cène : riche composition de forme cintrée qui doit être du temps où Boucher revint de Rome. A la plume, lavé de bistre. Vente par Vignères, 28 mai 1862. — Psyché, debout à droite et tenant une lampe, regarde l'Amour enfant endormi sur le lit ; deux petits Cupidons essaient de la retenir. Au crayon noir estompé, rehaussé de blanc, sur papier gris. Coll. Ch. Giraud. — Paysage : un berger et une

bergère traversent un ruisseau ; à gauche, la ferme ; au fond et à droite, des arbres. A la pierre noire. Ach. à Lyon, chez Sicard.— Autre paysage, et celui-ci des plus charmants du maître : au milieu, une jeune paysanne est appuyée sur son seau posé sur le bord d'une auge, qui reçoit l'eau s'échappant d'une fontaine par la gueule d'un mascaron ; derrière la paysanne, une chaumière au toit effondré et ombragé comme la fontaine par de grands arbres qui la dominent ; à gauche, la porte ouverte d'un enclos. Au crayon noir et à l'estompe. Acquis, en 1862, d'un jeune restaurateur de faïences et antiquités, demeurant près de Notre-Dame. — Paysage : une ferme au fond, cours d'eau au premier plan, pont de trois arches, un petit pêcheur sur le devant. A la pierre noire. — Deux petits Chinois jouant dans un jardin auprès d'un grand vase rempli de fleurs ; près d'eux, à terre, un chat et une botte de légumes. A la mine de plomb. — Projet d'une statue drapée d'Apollon, dieu des Arts : la figure est dans une niche ; elle tient de la main droite des couronnes et de la gauche une lyre. A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris.

L'influence de la manière de Boucher et le crédit de ses œuvres se prolongèrent, par ses élèves et les élèves de ses élèves, fort tard dans son siècle. Nous possédons, signée *J.-B. Huet en 1792* (alors que la gloire de David jouissait de toute son autorité intolérante) une copie très habile et très soignée de notre dessin de Boucher, la *Cène,* décrit plus haut, copie à la plume, lavée de bistre, sur papier teinté de rose.

De J.-B. Huet nous avions déjà en tout autre genre : — Des visiteurs montent les degrés de l'escalier du palais de Caprarola, appartenant aux Farnèse ; signé et daté : *Huet J.-B. del 1773.* Sanguine. — Un petit chien de dame, au poil soyeux, aux oreilles retroussées, assis et regardant de face. Au crayon noir et à la sanguine, lavé de bistre, sur papier végétal ; signé et daté de 1778. Acheté à Lyon chez Vaganay.

J.-B. Le Prince fut de ceux, ayant étudié dans l'atelier de Boucher, qui surent le mieux y recueillir, pour les figures et les paysages, la grâce libre de son exécution. Voyez de lui : — La belle Jardinière : une jeune femme debout à l'entrée d'un parc, pose un pot de rosiers sur l'un des piliers de la balustrade de pierre. A la pierre noire et à la sanguine. Ce charmant dessin a

été gravé, dans le siècle dernier, en fac-simile, manière de crayon rouge et noir, par Demarteau, graveur et pensionnaire du Roi, rue de la Pelterie, à la Cloche, nº 385 de son œuvre. — « Vue d'une ville russe au bord d'un fleuve. Signé J.-B. Le Prince, 1759. Dessin important et très légèrement enlevé, au bistre ». Coll. Fred. Villot. — Paysage, au premier plan duquel s'avance une jeune femme donnant la main à un enfant; à gauche, un pont en ruines; à droite, de grands arbres. A la pierre noire, lavé d'encre de Chine; il est daté de 1772. Coll. Burty, qui le tenait de L. Lagrange, lequel l'avait acheté à Lyon.

(A suivre.) PH. DE CHENNEVIÈRES.





L'Exposition de Verestchagin



Verestchagin a exposé dernièrement, au Cercle de la rue Volney, une série de quatre-vingt-trois tableaux, dont les principaux sont consacrés à la campagne de Russie. Sur tout ce qui a trait à cette mémorable expédition, le peintre s'est inspiré de nombreux documents russes et français, et, en outre, il a eu la bonne fortune de consulter quelques contemporains qui ont pu lui donner des renseignements inédits dont il s'est habilement servi.

Verestchagin est plus qu'un peintre de talent, c'est en même temps un penseur profond. Il voit non-seulement le côté plastique et la couleur des choses, mais il en saisit admirablement le caractère, et sait en dégager la vérité philosophique. En examinant ses tableaux, en lisant ses catalogues raisonnés, — Verestchagin est aussi un écrivain, — nous nous sentons profondément émus et remués; c'est que l'artiste s'est donné une mission des plus nobles et des plus élevées, de faire haïr la guerre. Il en connaît les tragiques horreurs, puisqu'il a accompagné le général Kaufmann dans le Turkestan et le général Skobeleff dans les Balkans. Il a rapporté de ces deux campagnes, des tableaux d'une réalité saisissante où il

représentait les souffrances et les misères de la guerre. Une pitié profonde domine son œuvre, et cette pitié n'a rien de sentimental et de convenu, elle est faite de vérité et de sincérité. Il peint, un jour, un soldat russe couché dans la neige, un corbeau fouille de son bec les orbites creuses du cadavre. La toile est d'une réalité si poignante qu'il la jette au feu, pour ne pas attrister ses compagnons d'armes. Une autre fois, au-dessus d'un entassement de crânes, il met cette légende : *Apothéose de la guerre. — Dédié à tous les grands conquérants passés, présents et futurs.* Et, au sujet de cette toile d'une signification saisissante, voici l'anecdote que contait naguère M. Jules Claretie dans sa « Vie à Paris » du *Temps :*

Cette *Apothéose de la guerre,* le peintre l'avait précisément exposée à Berlin, il y a quelques années, avec ses autres tableaux de la campagne de Transcaucasie et de la guerre turco-russe. Un jour, M. de Moltke vint visiter la collection de ses toiles, et Verestchagin se fit, à travers son exhibition, le guide du feld-maréchal. En sa qualité de soldat, M. de Moltke paraissait intéressé profondément par ces scènes tragiques, — convois de blessés, tranchées de neige, Skobelef galopant sur le front de ses troupes et criant aux vainqueurs de Schipka : « Au nom de la patrie, merci, mes amis ! » — Mais Vassili Verestchagin tenait à montrer au capitaine la toile qui, pour lui, philosophe de la palette, résumait sa pensée sur la guerre, les tueries et les conquêtes.

Il amena M. de Moltke devenant le tableau qui représente la lugubre pyramide de crânes.

Haut placée dans la galerie, la toile forçait alors le petit M. de Moltke, qui suivait du regard le geste de Verestchagin, à lever sa tête maigre, rasée, ridée, voltairienne.

— Un tableau très exact, Excellence !

M. de Moltke regardait.

— L'inscription russe, ajouta froidement Verestchagin, signifie : *Dédié à tous les grands conquérants passés, présents et futurs !*

L'œil du petit vieillard semblait un peu effaré, et M. de Moltke ne répondait rien. Il restait là, son visage de masque japonais toujours levé vers les crânes grisâtres...

Alors, de sa voix brève, nette, claire et volontaire, habituée au commandement, Verestchagin précisa, enfonçant vivement chaque mot, comme une vengeresse ironie, dans l'oreille du soldat de Sadowa et de Sedan :

— ... *A tous les grands conquérants passés... présents... et futurs ! A tous les conquérants...*

Mais M. de Moltke n'en entendit pas plus long. Il laissa là très vite,

— comme s'il eût fui, — le sinistre trophée de Tamerlan et passa rapidement à un autre tableau, tandis que Verestchagin allait insister encore sur cette inscription qui est comme la pensée même de son œuvre, soit qu'il nous montre, comme il l'a fait, la guerre turco-russe, soit qu'il évoque, comme il le fera dans huit jours, Napoléon en Russie. « Une guerre est toujours une guerre, dira-t-il, et toutes les guerres se ressemblent, — plus ou moins ! »

•

C'est encore M. Jules Claretie qui racontait autrefois, dans une de ses chroniques du *Temps*, que Verestchagin revenant de Plewna, tout enfiévré de ce qu'il avait vu, — la route de Plewna encombrée de cadavres, et dans la passe de Schipka, des milliers d'hommes engloutis sous la neige, — peignit un tableau ayant pour titre : *Tout est tranquille à Schipka* (formule officielle du bulletin de l'armée) : il montrait une sentinelle perdue dans la solitude, veillant sur des morts recouverts de neige. Quand il exposa cette toile, il fut accusé, par un journaliste pétersbourgeois, de manquer de patriotisme et de porter atteinte à la discipline.

— Monsieur, répondit l'artiste, il y a cette différence entre vous et moi : c'est que vous parlez de la guerre sans l'avoir vue, et que je la peins après l'avoir faite.

Le Napoléon que l'on voit à cette exposition, n'est pas le conquérant glorifié par nos écrivains nationaux, mais l'homme vrai, tel qui s'est montré dans cette terrible expédition, avec ses faiblesses et ses défaillances : c'est le vaincu malheureux, accablé par le poids des événements.

Le premier tableau nous montre Napoléon seul devant Moscou. Il est debout sur un tertre, l'air pensif, vêtu de la redingote et coiffé du petit chapeau traditionnel. Il contemple la cité et ne peut s'empêcher de s'écrier : *La voilà, cette ville fameuse ! Il était temps.* C'est par une belle journée de septembre que le conquérant vit Moscou pour la première fois. Un clair soleil d'automne illuminait les coupoles dorées de la cité et lui donnait un air de fête. Le buste de l'Empereur émerge d'un nuage de poussière grise, qui l'enveloppe presque tout entier : on dirait un dieu descendu de l'Olympe. Étrange apothéose, où l'artiste a mêlé quelque ironie, par la manière dont il a disposé le personnage et les tons clairs qu'il a employés. C'est en vain que l'Empereur attend qu'on lui apporte les clefs de la ville ; personne ne se présente. Moscou est abandonnée. Un prisonnier russe, nous dit Verestchagin, témoigne de la stu-

peur dont fut frappé Napoléon à cette nouvelle : « Il perdit un instant conscience de lui-même, puis ses nerfs reprenant le dessus, il se frottait le nez, ôtait et remettait ses gants, tirait son mouchoir qu'il tordait entre ses doigts, marchait à pas pressés, s'arrêtant tout à coup, enfin seul agité, au milieu de ses généraux, qui n'osaient risquer un mouvement, immobiles comme des statues ».

Un malheur plus grand devait atteindre l'Empereur. A la suite de l'évacuation, les Russes mirent le feu à la ville. La violence des flammes était telle que quatre nuits durant, dit un témoin oculaire, on put se passer de lumières. Napoléon abandonne furtivement le Kremlin. Cet événement, qu'il n'avait pas prévu, est la ruine de ses espérances. Il avait concentré tout son espoir sur Moscou, avec le désir de frapper la Russie au cœur, et Moscou lui échappe. Que va-t-il devenir maintenant, lui et son armée? Verestchagin l'a représenté derrière un mur miné par la flamme. Son visage éclairé par les lueurs rougeâtres de l'incendie, exprime une douloureuse surprise. L'artiste a composé son tableau avec beaucoup d'art : toute l'attention se porte sur la figure de l'Empereur.

Dans l'*Izba de Gorodnia,* Verestchagin a peint la suite de ce terrible drame. Napoléon a vu ses plans échouer ; il est obligé de fuir. Nous le voyons réfugié dans une cabane de paysan : le conquérant est assis devant une table, la tête dans ses mains, cherchant à dissimuler à ceux qui l'entourent ce qui se passe dans son âme. C'est le moment des regrets, des reproches et aussi des résolutions viriles. Il a compté faire la paix avec Moscou, et Moscou n'est plus qu'un amas de cendres. Que fera-t-il maintenant? Ira-t-il jusqu'à Saint-Pétersbourg? Demandera-t-il la paix à Alexandre? Tout lui semble impossible, il a n'y plus qu'un parti à prendre, douloureux, humiliant, c'est de battre en retraite et de sauver ainsi la reste de l'armée.

Mauvaises nouvelles de France procède de la même idée que le précédent tableau. Veretschagin a voulu peindre les secrets tourments de l'envahisseur. La conjuration du général Malet vient d'éclater; elle n'a échoué que grâce à une circonstance fortuite. Si elle eût réussi, l'Empire était perdu. En apprenant cette nouvelle, Napoléon entra dans une grande colère, puis il se retira dans la petite église de village qui lui servait de quartier-général. Là, seul, assis sur un pliant, adossé à l'iconostase, il se livra à une méditation profonde. A côté de lui, est placé son lit de camp

que l'artiste a dessiné d'après celui qui se trouve au musée des armures du Kremlin. Des objets de toilette, des papiers, des vêtements traînent çà et là et indiquent le désordre et la confusion. Verestchagin a essayé de faire passer sur le visage du conquérant, — et il y a réussi, — toutes les tortures morales qui envahissaient son âme, à ce moment même où tout semblait l'abandonner, tout, jusqu'à ceux qu'il avait comblés de dons. La figure de Napoléon est réellement tragique. Il ne reste rien de cette belle tête romaine qu'un visage livide, trahissant l'angoisse et la déception.

Nous arrivons maintenant à l'œuvre capitale de Verestchagin, la *Retraite*. Voici comment l'artiste raconte l'épisode qui a servi de sujet à son tableau : « Napoléon fit la première partie de la retraite dans une excellente berline, parfaitement organisée, aussi bien pour le travail que pour le repos ; la voiture était bourrée de fourrures. Mais, à partir de Smolensk, il alla davantage à pied, marchant enveloppé dans une pelisse de velours, bordée de zibeline et garnie de brandebourgs en or. Il se coiffait d'un bonnet de fourrures à oreillettes et chaussait des bottes également fourrées. Le froid était intense ; la neige fraîchement tombée dérobait aux regards l'encombrement inouï de la route de Smolensk. Chariots, caissons d'artillerie, armes, cadavres de chevaux et d'hommes gisaient les uns par dessus les autres, pêle-mêle, des deux côtés de la frayée. L'état-major, silencieux, découragé, marchait en rangs serrés à la suite de l'Empereur. Le sourire avait disparu des lèvres des plus déterminés courtisans. Napoléon le devançait de quelques pas, appuyé sur un bâton de bouleau, le masque morne, mais impénétrable ». Verestchagin a fidèlement reproduit ce récit, et on reçoit une impression douloureuse, en voyant ce chef d'armée, ce conquérant, marchant lentement, un bâton à la main, dans un paysage de neige. Çà et là émergent des débris de toutes sortes, restes d'une armée qui comptait près d'un million d'hommes, et qui s'éparpille peu à peu, laissant derrière elle les ossements de ses morts. De nombreux oiseaux voltigent avec un frémissement d'ailes sinistre dans le ciel gris et attendent une proie qui ne saurait leur échapper. Le tableau est sobrement composé ; l'artiste n'a cherché aucun effet qui pût distraire l'esprit du spectateur. Il a voulu que toute l'attention se concentrât sur le fait même de la retraite. Que reste-t-il de cette belle armée qui, il y a quelques jours encore, remplissait l'air de ses cris et du bruit de ses armes ?

Rien qu'une poignée d'hommes perdus dans la steppe neigeuse. Voilà l'idée qu'a voulu exprimer le peintre et qu'il a réalisée avec un rare talent.

Verestchagin nous a semblé moins heureux dans *Ouspensky Sobor* et le *Maréchal Davout au monastère de Tchoudow*. Dans ces deux tableaux, il a voulu rappeler les profanations et les pillages commis par les envahisseurs. Des chevaux sont parqués dans des églises ; le maréchal Davout place, dans l'église de Tchoudow, son lit de camp sur un autel détruit; dans la cathédrale d'Archangelsk, consacrée par les tombeaux des tsars avant Pierre-le-Grand, une cantinière française cuisine, revêtue d'une riche chasuble; l'or et l'argent sont arrachés des saintes images, des livres liturgiques, pour être fondus avec des vases précieux. Les vainqueurs ne respectent rien, ni les enfants, ni les femmes, ni les vieillards : c'est la loi du plus fort. J'aurais souhaité que l'artiste fût plus audacieux. Sachant que ces toiles devaient être exposées dans un Cercle français, peut-être n'a-t-il pas osé ? Un homme de son autorité et de son talent doit toujours dire la vérité. Il s'agit bien des Français! mais de la guerre, de la guerre abhorrée, *bella matribus detestata!* L'artiste s'est contenté de peindre quelques intérieurs d'églises, avec des hommes et des chevaux, dans uné note un peu sombre; il nous faut admirer cependant la belle ordonnance architecturale des monuments, l'éclat des ors, le détail des sculptures.

Des épisodes de la guerre de partisans ont fourni le sujet de quelques tableaux : *Laissez-les venir !* a donné à Verestchagin l'occasion de reproduire un admirable paysage de neige : les arbres couverts de givre forment comme une floraison d'une blancheur éclatante. C'est un très beau morceau de peinture. Signalons également une charge pleine de mouvement.

Les autres toiles, exposées au Cercle de la rue Volney, sont consacrées à des souvenirs de voyage, à des paysages, à des portraits, qui nous montrent la variété du talent de l'artiste. Quelques-unes représentent des vues de Russie, des levers et des couchers de soleil, etc. Avec quel art merveilleux Verestchagin a su rendre le charme et la mélancolie de son pays natal! Certains de ses tableaux donnent la sensation d'une page de Gogol, qui fut un poète exquis de la nature russe. Elle est d'une étrange beauté, cette nature, avec ses grands horizons, ses plaines immenses, ses

fleuves majestueux qui coulent lentement, sous le ciel d'un bleu pâle. Verestchagin nous en donne une impression délicieuse. Nous avons admiré des sites de Vologda, des vues de Moscou sous la neige et éclairée par les feux d'un soleil couchant; ce dernier tableau est d'un effet superbe. Notons aussi des vues de Crimée, d'une coloration toute particulière, quelques monuments, des églises, des monastères, qui sont de curieux documents d'architecture russe, tels que l'église de Bela-Sluda, qui remonte au XVIe siècle, avec son iconostase tout à fait remarquable, ainsi que les colonnes de l'église de Poutchega, qui appartiennent à l'art vieux-russe.

Verestchagin a complété son exposition par des tableaux représentant quelques types russes : *Horoschennkia Koumouschki* (jolies commères du XVIIIe siècle) et *Dobrie Pianitzi* (joyeux ivrognes) qui, par le caractère de la physionomie et les détails minutieux des costumes, nous rappellent que Veretschagin est un élève de Gérôme. Voici une *Nistchenka* à la peau ridée et tannée; elle a quatre-vingts ans, a beaucoup souffert, et a été plusieurs fois vendue et revendue par ses maîtres; elle se souvient encore de l'invasion de 1812. Plus loin, un *Stari Dvorestky* (vieux maître d'hôtel) à la figure malicieuse qui, paraît-il, a réussi à « rouler » ses maîtres. Je m'en voudrais aussi de ne pas signaler une jeune fille de Viatka qui reçoit deux francs de gages par mois. L'artiste a rapporté d'Amérique quelques bons types de nègres et de négresses qui sont d'une observation bien spirituelle. Citons aussi deux très jolis portraits de Mme Verestchagin. Il faut nous arrêter car nous ne pouvons signaler tout ce qui mériterait de l'être.

Cette exposition ne nous révèle pas Veretschagin, que nous connaissions déjà. Il y a une quinzaine d'années, il exposa au même Cercle une série de tableaux qui avaient trait à un voyage aux Indes et à la guerre turco-russe. Il me semble que ces quinze années n'ont pas été perdues pour l'artiste et que son talent a fortement mûri. C'est un travailleur acharné qui produit beaucoup et qui cependant ne laisse rien au hasard ni à la fantaisie. Il ne se contente pas d'à peu près, il lui faut la vérité toute entière. Pour la connaître, il n'hésite pas à parcourir le monde, comme il n'hésite pas à se faire soldat pour connaître la guerre. Cette conscience qu'il apporte dans l'exécution de ses tableaux, éloigne de ses œuvres toute banalité. Il y a toujours chez lui une idée élevée qui le guide.

Il sait choisir, disons aussi qu'il sait penser. S'il peint les hommes et les évènements, il en saisit admirablement le caractère. On ne saurait regarder sans émotion les œuvres qui ont trait à la campagne de 1812. Avec quel art il a marqué le visage de son héros, de douleur et d'angoisse! Avec quel charme il a exprimé la douce mélancolie du paysage russe! Quelle vérité! quelle vie dans les différents types qu'il nous présente! Il y a chez cet artiste supérieurement doué quelque chose qui attire et séduit. C'est un fonds de rêverie et de mysticisme qui est la caractéristique de l'âme russe. Verestchagin l'a pieusement conservé, et il faut nous en réjouir, car il lui doit d'heureuses inspirations.

L. DE VEYRAN.





DAUZATS ET DELACROIX



IL y a quelques mois, l'*Artiste* publiait une brève étude sur Adrien Dauzats [1]. A peine ce travail avait-il paru qu'un amateur obligeant et bien inspiré tirait de son portefeuille une lettre de Delacroix, adressée au peintre des *Portes de Fer*. On croit la lettre inédite. Ne le fût-elle pas, elle est, à tout le moins, ignorée, et c'est honorer la mémoire des deux maîtres que de placer cet écrit sous les yeux du public. Mais on ne cite pas une page inédite sans l'éclairer d'un commentaire. C'est ici que commence la difficulté.

Delacroix se montre confus de la délicatesse dont il est l'objet de la part de son ami. C'est en termes d'une parfaite bonne grâce qu'il le remercie. On est tenté de croire que Dauzats a écrit quelque critique élogieuse au sujet d'une peinture de Delacroix. Celui-ci juge excessives les descriptions de son admirateur. A l'entendre, Dauzats y met trop de flatterie. Mais comme, en résumé, l'appréciation de son confrère est celle d'un homme de goût, Delacroix pardonne à l'amitié son jugement trop favorable.

Nous n'avons pas dit que la lettre qui nous occupe porte une date. Elle est du 11 août 1861. C'est un jalon. M. Charles Marionneau, compatriote et ami de Dauzats, nous avait fourni sur son ami des notes précieuses. Nous avons tout d'abord pensé à lui pour être renseigné sur le sens exact de l'autographe de Delacroix. C'est à la fin d'août 1896 que nous lui avons écrit. L'excellent homme, l'habile chercheur se mit

[1] V. l'*Artiste* d'avril dernier.

à l'œuvre. Ses souvenirs personnels ne lui fournissaient aucune indication. Il compulsa livres et brochures. Il vit à notre intention les deux neveux de Dauzats, fixés à Bordeaux, et, le 3 septembre, Charles Marionneau nous informait de son insuccès. L'un des neveux du peintre lui dit toutefois avoir trouvé de nombreuses lettres de Delacroix dans les papiers de Dauzats, ce qui prouve l'intimité des deux artistes et sans doute aussi l'ancienneté de leurs relations. Mais des collectionneurs avides avaient dépouillé le détenteur de ces précieuses reliques. Impossible de recourir à ce fonds dispersé. Quelques jours après, Marionneau succombait. Nous ne pouvions plus rien attendre de Bordeaux.

La pensée bien naturelle nous est venue de compulser le catalogue de l'œuvre de Delacroix. Le maître a peint, en l'année 1861, divers tableaux inspirés par le ciel et les mœurs de l'Orient ; mais ces toiles n'ont pas une importance très grande, et nous ne pouvons supposer qu'elles aient été l'objet d'une étude écrite par Dauzats. Il est plus admissible de penser que Delacroix remercie Dauzats d'une critique élogieuse des peintures murales de la chapelle des Saints-Anges dans l'église de Saint-Sulpice à Paris. C'est, en effet, en 1861 que Galichon, Eugène Tourneux, Théophile Gautier, Thoré et maint autre écrivain publièrent leurs impressions en face de l'œuvre nouvelle de Delacroix. Dauzats, dont l'article nous échappe, a dû certainement écrire quelques pages sur la chapelle dont toute la presse parisienne s'occupait alors.

Cédons maintenant la parole à Delacroix.

HENRY JOUIN.

Champrozay, par Draveil (Seine-et-Oise), le 11 août 1861.

Cher Dauzats,

Comment vous exprimer combien je suis pénétré de votre cordial et généreux procédé ! C'est, au milieu de toutes les satisfactions que je puis éprouver dans ce moment, la récompense à laquelle je suis le plus sensible ; non seulement vous avez compris toutes mes intentions, mais vous les faites admirablement ressortir ; votre amitié les grandit pour moi-même et me fait aimer mon ouvrage. Je ne me flatte pas tant que le font vos descriptions si bien senties, et quant à ce que l'avenir dira de moi, je n'ai jamais osé m'en rendre compte tout à fait : ce qu'un certain charme ou une certaine nouveauté peuvent ajouter à un ouvrage à son apparition, n'est pas un sûr garant de la place qu'on lui

donnera plus tard. Quant à moi, vous me mettez sans façon dans la compagnie de ces hommes rares qui ont été l'adoration et le respect de toute notre vie d'artiste. Je suis à la fois honteux et charmé; je vous aime, vous embrasse, et ne puis assez vous remercier.

A vous de cœur.

E. DELACROIX.

Combien cette charmante Madame Herbelin a été bonne et excellente pour moi! Si vous la revoyez d'ici à peu de temps, renouvelez-lui l'expression de ma reconnaissance.





MAITRES D'AUTREFOIS[1]

MÉHUL



Y a-t-il pas d'instructives leçons à tirer de la carrière laborieuse et parfois mouvementée des maîtres qui furent les précurseurs de l'école musicale moderne ? Les chefs-d'œuvre par lesquels cette école s'est signalée en ce siècle n'ont pas surgi spontanément : une lente incubation des idées s'est faite dans l'imagination des artistes d'autrefois, avant que ces idées ne se soient imposées à notre admiration. Malgré ses qualités primesautières, tout compositeur procède toujours, dans une certaine mesure, de ses devanciers. Lully, Rameau, Couperin, J.-S. Bach, Haendel ont été les parrains, les initiateurs de Haydn, de Mozart, de Beethoven. Avant Berlioz et Wagner, les noms de Weber, Schumann, Mendelsshon se présentent comme ceux de novateurs. Dans le

[1] V. l'*Artiste* de décembre 1894, septembre 1895 et février 1896.

style dramatique, Gluck, Piccini, Cherubini, Lesueur, Spontini ont ouvert la voie, tracé la marche en avant à Grétry. Sucessivement, Auber, Boïeldieu, Hérold, Rossini, Halévy, etc., ont apporté des procédés nouveaux, modifié et transformé l'art d'écrire. Le nom du Méhul brille au premier rang de ces grands artistes qui ont à la fois perfectionné les procédés de leurs devanciers et fourni à leurs successeurs de précieux modèles.

Étienne-Nicolas Méhul était né à Givet, le 24 juin 1763. L'humble condition de sa famille semblait tout d'abord un obstacle insurmontable au développement des heureuses dispositions musicales qui se révélaient chez le futur compositeur ; elle semblait, en tout cas, constituer une impossibitité absolue aux sacrifices qu'imposaient les frais d'instruction et d'éducation musicale de l'enfant. Mais une communauté de Récollets accueillit comme enfant de chœur le jeune Méhul, dont la physionomie ouverte et intelligente inspira de la sympathie aux bons religieux. Ceux-ci s'intéressèrent à lui, s'occupèrent de son instruction et pour l'enseignement de la musique le confièrent aux soins d'un pauvre organiste aveugle, qui lui enseigna le solfège, le clavier et le toucher de l'orgue. Les progrès du jeune débutant furent si rapides et si brillants qu'on ne tarda pas à en parler dans la ville, et, la curiosité aidant, aux heures des offices, la foule envahissait la petite église des Récollets pour entendre le musicien que les leçons du digne aveugle avaient rendu capable de suppléer son maître et de tenir l'orgue à sa place. Les religieux, séduits par l'intelligence et les progrès de leur protégé, stimulés aussi par son succès, s'employèrent activement à venir en aide au petit organiste dont le plus vif désir était d'étendre ses connaissances musicales.

Non loin de Givet, au Val-Dieu, les Prémontrés avaient une abbaye célèbre, dont le maître de chapelle était un Allemand, Wilhelm Hauser, qui avait échangé sa position de chef de chœur au couvent des Prémontrés de Schustenried, en Souabe, pour venir diriger la musique et fonder une école de jeunes organistes au Val-Dieu. Mais les parents du jeune Méhul ne pouvaient subvenir aux frais de pension de leur fils dans cette communauté, et Givet était à une distance trop grande pour que l'élève pût faire ce trajet chaque jour. Les Récollets intervinrent, et, grâce à leur recommandation, l'abbé Lissoir, prieur des Prémontrés, voulut bien accueillir leur protégé comme commensal et pensionnaire.

Ce fut donc à l'abbé Lissoir que le jeune Méhul dut de pouvoir faire son instruction littéraire et continuer ses études musicales à peine ébauchées. Sous la direction de Hauser, très habile organiste et compositeur de valeur, il fit de si rapides progrès qu'au bout de deux ans il put remplir, à la communauté, les fonctions d'organiste adjoint et suppléer son maître en qualité de répétiteur. Cette existence calme, recueillie, studieuse, dans la société de savants religieux, au milieu des sites pittoresques qui abondent en cette région accidentée, convenait parfaitement à la nature réfléchie et contemplative du jeune musicien, désireux de complaire à sa famille et dont l'ambition se bornait à compléter son instruction et à se perfectionner dans son art.

Il n'avait pas plus de seize ans lorsqu'une circonstance inespérée le fit renoncer à la calme retraite du Val-Dieu pour accompagner à Paris un officier supérieur, amateur passionné de musique, que les qualités d'organiste et d'improvisateur du jeune artiste avaient vivement intéressé. Dans son ardent désir d'accroître son savoir musical, Méhul avait accepté comme une bonne fortune l'offre généreuse de ce protecteur. A Paris, tout en suivant les leçons d'un habile claveciniste, le compositeur Edelmann, il sut utiliser son instruction littéraire et musicale en donnant lui-même des leçons. Il eut, à cette époque, l'occasion d'être présenté à plusieurs hommes de lettres qui lui témoignèrent de l'intérêt et s'offrirent de le recommander à Gluck. L'illustre compositeur lui témoigna une bienveillance toute particulière, et pour lui prouver son affectueuse sympathie, non content de lui prodiguer des conseils sur ses essais de composition, il lui fit écrire la musique de plusieurs ouvrages d'après un plan qu'il lui traçait, les corrigeant lui-même, les retouchant et les mettant au point[1]. Par là s'explique la filiation très directe qui se reconnaît manifestement dans l'œuvre musicale des deux maîtres.

Avant l'époque de ses relations avec Gluck qui était alors dans tout l'éclat de sa glorieuse renommée, Méhul avait déjà publié, chez l'éditeur La Chevardière, en 1781, plusieurs sonates de piano

[1] Voici les titres des trois petits opéras dont Méhul écrivit alors la musique et pour lesquels il reçut les conseils de Gluck : *Psyché*, poème de l'abbé de Voisenon ; *Anacréon*, poème de Gentil Bernard ; *Plautus et Lydie*, poème de Valladier. Ces ouvrages n'étaient que des essais, de simples préparations dans lequelles Méhul s'exerçait à écrire pour le théâtre.

qui ne furent nullement remarquées et qui, d'ailleurs, n'affirmaient guère de qualités saillantes et originales. Mais il n'en fut pas ainsi d'une composition que le jeune auteur produisit sur une ode sacrée de Jean-Baptiste Rousseau : mieux inspiré cette fois, plus sûr de lui-même, soutenu aussi, sans doute, par une belle poésie, il put faire exécuter cette œuvre au concert spirituel. L'accueil du public fut favorable, les journaux mentionnèrent avec éloge la tentative du musicien, encore inconnu la veille, mais en qui on se plaisait à augurer un compositeur d'avenir. A la faveur de ce succès, il put faire recevoir à l'Académie royale de musique, — il avait à peine vingt ans, à cette époque, — l'opéra d'*Alonso et Cora*. Mais le peu d'empressement que mettait la direction à s'occuper de l'ouvrage du débutant, l'engagea à chercher, en attendant le moment où il pourrait être représenté, un théâtre plus accueillant pour une autre de ses partitions, et il fit jouer à l'Opéra-Comique, en 1790, *Euphrosine et Coradin ou le Tyran corrigé,* trois actes sur un livret en vers par Hoffmann, qui obtinrent un succès retentissant. Les musiciens les plus réputés, Grétry en tête, rendirent justice au sentiment expressif et scénique, à la richesse d'inspirations musicales, au coloris si varié, que révélait cette œuvre.

La brillante réussite d'*Euphrosine et Coradin* à l'Opéra-Comique eut pour effet de hâter la mise à la scène de son opéra d'*Alonzo et Cora*[1], à l'Académie royale de musique. Mais cet ouvrage ne réalisa pas les espérances qu'on y avait fondées. Pourtant cet insuccès, loin de décourager le compositeur, stimula au contraire son activité. Méhul se remit à l'œuvre et écrivit alors l'une de ses plus belles partitions, *Stratonice,* drame lyrique en un acte[2], qui fut représenté au théâtre Feydeau, en 1792. Là, il s'est vraiment révélé compositeur de premier ordre ; l'inspiration s'y soutient sans défaillance, la facture musicale y est admirable. L'air célèbre : *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel*, est devenu classique ; un quatuor, dont le large dessin caractérise bien la manière de Méhul, est un modèle de style.

Mais, si *Stratonice* consacra le talent du jeune maître, les productions qui suivirent n'eurent pas une aussi heureuse fortune : les partitions de *Doria, le Jeune sage et le Vieux fou,* ainsi que *Phrosine et Mélidor* furent froidement accueillies par le public. Il est

[1] Représenté le 13 février 1791.

[2] Poème d'Hoffmann.

juste de dire que l'insignifiance des livrets ne contribua pas peu à la chute de ces ouvrages. *Horatius Coclès* subit un sort analogue : pourtant l'ouverture, œuvre symphonique d'un beau style, survécut à ce naufrage. L'accueil fait à l'ouverture et aux chœurs que Méhul écrivit, en 1797, pour la tragédie de *Timoléon*, de Marie-Joseph Chénier, fut des plus chaleureux ; cette musique produisit un grand effet et fut fort appréciée. Par contre, la *Chasse du jeune Henri*[1] à l'Opéra-Comique, et *Adrien*[2] à l'Opéra, subirent le contre-coup des évènements révolutionnaires ; on déclara ces ouvrages entachés de royalisme, et, malgré des beautés de premier ordre, ile ne trouvèrent pas grâce devant les jalouses susceptibiliés des partis et les colères aveugles des patriotes. Pourtant, — et ceci montre bien la singulière et caractéristique aberration des spectateurs de cette époque troublée par la passion politique, — à la première représentation, l'ouverture symphonique de la *Chasse du jeune Henri*, cette page pittoresque, colorée, mouvementée, pur chef-d'œuvre musical, obtint un immense succès et fut exécutée trois fois aux acclamations enthousiastes des mélomanes patriotes que l'esprit de parti n'avait pas encore rendus sourds ainsi qu'il advint pour la pièce elle-même, et, deux ans plus tard, pour *Adrien*, en dépit du très beau style de ces trois actes et de superbes récits écrits dans le sentiment de Gluck.

La carrière théatrale de Méhul se poursuivait par une production ininterrompue, avec des alternatives de réussite et d'échecs. *Ariodant*, drame lyrique en trois actes, n'obtint qu'un succès d'estime. *Bion*[3] échoua : livret et musique furent jugés très faibles. On sait l'aventure de l'*Irato* (l'*Emporté*), véritable bijou musical, pour lequel Méhul intentionnellement s'était plu à s'inspirer des procédés des maîtres italiens et y réussit avec un rare bonheur, donnant le change à son public d'autant mieux que l'ouvrage fut représenté sous un nom d'emprunt. Le succès fut très vif. Ce plaisant subterfuge, toutefois, n'allait pas jusqu'à présenter au public un vulgaire pastiche du genre bouffe italien. La musique de l'*Irato*, légère, toute d'esprit et de verve, reste bien française par le sentiment et le goût. Dans ce genre de demi-caractère, il faut accorder les mêmes

[1] Paroles de Bouilly ; — représenté au théâtre Favart, le 1er mai 1797.

[2] L'opéra d'*Adrien* fut joué, en 1799, sur le théâtre de la République et des Arts ; après quelques représentations, il fut brutalement interdit comme pièce anti-révolutionnaire.

[3] Composé en collaboration avec Cherubini.

éloges à la franchise mélodique, à l'inspiration primesautière, qui caractérisent certains ouvrages du compositeur, tels que les *Aveugles de Tolède* et *Une Folie à Naples*[1], ouvrages charmants et très sincères, mais qui néanmoins ne répondaient qu'imparfaitement au tempérament musical et aux qualités naturelles de Méhul. En ce même genre, il produisit, avec la colloboration de Cherubini, un opéra-comique, *Épicure*[2], qui fut froidement accueilli et qui, du reste, n'était guère digne d'un meilleur sort : seul, un duo, écrit par Cherubini, fit exception et fut applaudi. Mentionnons encore le *Trésor supposé*[3], qui n'eut qu'un médiocre succès; la partition, — au dire de Fétis, un peu trop sévère, ce semble, en la circonstance, — n'est digne ni du talent ni de la réputation du compositeur.

Faut-il s'étonner, au demeurant, que l'inépuisable fécondité de ce dernier et peut-être aussi un choix trop peu scrupuleux des poèmes aient nui trop souvent à la bonne tenue dont tout artiste consciencieux, quelle que soit la facilité et l'abondance de sa production, doit avoir le souci constant ? Les chutes fréquentes sont l'inévitable rançon de l'abus qu'on fait trop volontiers de ses dons naturels, au détriment de son prestige et des intérêts de sa renommée. Ce fut le sort de *Joanna*[4], et quelques mois plus tard, d'*Helena*[5], puis de *Gabrielle d'Estrées*[6], dont le livret avait été pour son auteur, Godard d'Ancourt, le prétexte d'adulations outrées et de basses flatteries à l'adresse de Napoléon, alors dans toute sa souveraine omnipotence.

Avec l'opéra de *Joseph*, joué à l'Opéra-Comique le 17 février 1807, nous touchons au point culminant de la féconde carrière du maître. Cette œuvre admirable, le chef-d'œuvre de Méhul, ne fut pourtant pas de prime abord classée comme le plus important et le plus parfait de ses ouvrages. Ces larges et pures mélodies, ce sentiment dramatique si vrai et si noble à la fois, l'élévation du

[1] *Une Folie à Naples*, dont l'allure vive et légère, la verve comique ne la cèdent en rien aux meilleures productions en ce genre de l'art italien, fut repris, en 1843, à l'Opéra-Comique, avec Chollet, Audran, Ricquier et Mlle Revilly pour interprètes.

[2] En trois actes, paroles de Demoustier ; — représenté le 14 mars 1805.

[3] Paroles d'Hoffmann ; — représenté le 29 juillet 1802.

[4] Opéra-comique en deux actes, paroles de Marsollier ; — représenté au théâtre Feydeau, en novembre 1802.

[5] Trois actes, à l'Opéra-Comique, paroles de Reverony-Saint-Cyr et Bouilly ; — représenté le 1er mars 1803.

[6] Trois actes, janvier 1806.

style, la couleur locale si heureuse et si exacte ne valurent, au début, qu'un succès d'estime à la partition de *Joseph*. Il fallut les témoignages d'admiration venus de toutes parts, et de l'Allemagne en particulier, pour modifier l'impression première à Paris et mettre à son vrai rang cette magnifique composition, l'un des plus incontestés chefs-d'œuvre de l'art classique musical.

Ce fut l'apogée de la production dramatique de Méhul. Dès ce moment, parmi les opéras-comiques et les quelques ballets qu'il fit représenter encore, pendant une période de six années, à peine peut-on signaler la *Journée aux Aventures*, qui obtint un réel succès et où la main du maître s'affirme encore avec une certaine fermeté, en dépit de quelques défaillances.

Malgré cette production ininterrompue d'œuvres de théâtre, Méhul prit une part très active à l'organisation du Conservatoire et à la direction de l'enseignement musical qui était donné dans le nouvel établissement. En outre, il écrivit un nombre considérable de cantates patriotiques, d'hymnes révolutionaires, pour les fêtes nationales, très fréquentes en ce temps-là[1] ; de toutes ces compositions, la plus célèbre est le fameux *Chant du Départ*, dont la vogue a survécu à plus d'un siècle, et qui, avec la *Marseillaise*, restera l'un des chants nationaux les plus populaires et les plus entraînants qui aient jamais enthousiasmé les masses : cette belle inspiration musicale, aux accents chaleureux, à la mélodie large et puissante, au rythme majestueux, s'identifie à merveille avec le souffle poétique et la mâle énergie des vers de M.-J. Chénier. Toutes ces compositions chorales, d'ailleurs, sont empreintes d'un grand caractère, d'une belle allure, et dignes de la réputation du maître, qui, dans ces œuvres improvisées, avait pour émules Cherubini, Gossec et Catel.

Je ne sais sur quelles autorités s'appuyait Fétis pour affirmer que Méhul était animé de sentiments de jalousie à l'égard de Cherubini. Il n'en est rien. Tout au contraire, ces deux illustres musiciens, qui écrivirent en collaboration maintes partitions,

[1] Voici les titres de quelques-uns de ces chants révolutionnaires qui étaient exécutés par les masses chorales, accompagnées par les instruments à vent, clarinettes, cors, bassons, trompettes, etc. : l'*Hymne à la Raison*, le *Chant des Victoires*, l'*Hymne du vingt-deux*, le *Chant du Retour*, l'*Hymne pour la Paix*, le *Chant du 9 Thermidor*, composés sur les poésies de Marie-Joseph Chénier ; l'*Hymne sur la mort de Ferrand*, paroles de Baour-Lormian, qui fut chanté à la Convention et à la cérémonie en l'honneur de Ferrand ; l'*Hymne pour la Fête des épouses*, paroles de Ducis.

avaient l'un pour l'autre une profonde estime et une sincère affection : la dédicace d'un ouvrage de Méhul, *à son cher émule et rival Cherubini*, atteste hautement la réalité de son admiration pour le mérite de l'auteur de *Lodoïska* et de *Médée*. Ne refusa-t-il pas la fonction de maître de chapelle du Premier Consul si Cherubini ne la partageait pas avec lui ? Bonaparte, irréductible dans son antipathie pour le maître florentin, confia l'emploi à Lesueur, seul. Quelques années plus tard, Méhul, décoré de la Légion d'honneur, demanda à l'Empereur d'accorder la même distinction à Cherubini qu'il estimait comme le premier musicien de son époque[1]. Autre assertion, de Fétis encore, et aussi mal fondée : d'après lui, Méhul était convaincu qu'à un compositeur il suffit de la pratique des procédés pour écrire des œuvres de genre et de style les plus divers : c'est, déclare l'éminent mais peu juste critique, le système qu'employait Méhul dans la composition de symphonies pour les exercices du Conservatoire. Mais il faut dire que ces productions purement scolastiques étaient des travaux où, de par leur nature même, le charme mélodique et l'imprévu faisaient défaut. Le reproche fut très sensible au maître, qui s'était consciencieusement étudié à tirer le meilleur parti possible, en vue du but qu'il se proposait, des motifs qu'il avait choisis ; mais là, il est vrai, le travail rythmique et l'enchaînement plus ou moins ingénieux des formules et des combinaisons harmoniques n'avaient pas la prétention de donner le change sur le manque d'un style particulier.

Ce qui est hors de doute, c'est que les dernières œuvres du compositeur, — la musique de deux ballets, le *Retour d'Ulysse* et *Persée et Andromède*, de l'opéra des *Amazones*, enfin d'un opéra-comique, le *Prince troubadour*, — ne firent qu'attester de façon trop certaine la décadence du maître. Une maladie de poitrine, dont il avait ressenti les premières atteintes depuis plusieurs années, le minait. L'impressionabilité de sa nature ne fit qu'ag-

[1] Dans une lettre adressée à un journaliste, qui avait, bien malencontreusement, il est vrai, reproché à Cherubini de n'avoir guère que des « réminiscences », Méhul se faisait généreusement le champion de la cause de son rival. « Je le dis et je le prouverais devant l'Europe entière, écrivait-il en 1803, l'incomparable auteur de *Démophon*, de *Lodoïska* et de *Médée* n'a jamais eu besoin d'imiter pour être le grand artiste qu'il est, pour être ce Cherubini enfin, que quelques personnes pourront bien qualifier d'imitateur, mais qu'elles ne manqueront pas d'imiter à la première occasion. » (*L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, par le comte Henri Delaborde, p. 271 ; 1 vol., Paris, Plon, 1891.)

graver le mal. Cependant il avait eu la satisfaction de voir décerner le prix de Rome à son neveu Daussoigne-Méhul, son élève pour la composition, puis à Hérold, qui devait devenir le plus illustre de ses disciples. Celui-ci avait conservé, du reste, le plus vif attachement et la plus grande reconnaissance pour le maître : dans une lettre qu'il adressait de Rome à sa mère et que j'ai sous les yeux, Hérold dit ses succès en Italie et aussi ses projets au retour ; en même temps il évoque en termes touchants le souvenir de Méhul qu'il vénérait autant qu'il l'admirait.

En 1813, la maladie de Méhul prit un caractère menaçant. Avec ses forces qui déclinaient, la tristesse et le découragement s'emparaient de lui. Il partit pour Hyères, toutefois sans se faire illusion sur le résultat de ce déplacement. Le changement d'existence d'ailleurs, de nouvelles habitudes, l'éloignement du milieu dans lequel il avait vécu, ne lui permirent pas de supporter plus d'un mois et demi cet exil de Paris. Il revint y mourir le 18 octobre 1817, à peine âgé de cinquante-quatre ans.

Méhul était membre de l'Institut depuis le 6 décembre 1795. Par arrêté du Directoire, il avait été désigné le premier pour faire partie de la « section de composition musicale et de déclamation », ainsi que, à l'origine, on avait désigné la section actuelle de composition musicale.

Sur l'initiative de Daussoigne-Méhul, son neveu, l'Opéra fit représenter *Valentine,* le dernier ouvrage composé par le maître et qui était demeuré inédit. Cet hommage posthume, rendu à la mémoire de l'illustre musicien, ne suscita guère d'enthousiasme parmi le public : seuls, ses amis et une élite de lettrés et d'artistes, qui conservait le souvenir des chefs-d'œuvre du grand musicien, applaudirent au couronnement du buste de Méhul sur la scène de l'Opéra.

Si l'on veut bien considérer l'ensemble de l'œuvre de Méhul, il témoigne d'une activité et d'une puissance de travail considérables, d'une production inégale mais surprenante par le nombre comme par la variété des ouvrages, au demeurant d'une carrière brillante et laborieuse. De fréquentes alternatives de succès et de revers s'y rencontrent ; mais la volonté obstinée de l'artiste qui, loin de se laisser abattre par les échecs, justifiés ou immérités, y trouve, au contraire, un stimulant pour son ardeur à tenter de nouveau la fortune du théâtre, nous paraît digne d'admiration. Électriser les

foules, depuis un siècle, par les patriotiques accents du *Chant du Départ ;* avoir allié, dans l'*Irato,* avec un rare bonheur, la verve italienne dans ce qu'elle a de plus débordant et de plus imprévu, à ce que le goût et l'esprit français recèlent de plus léger, de plus élégant et de plus piquant ; après ce chef-d'œuvre de symphonie descriptive, mouvementée, pittoresque, colorée, qu'est l'ouverture de la *Chasse du jeune Henri,* enfin avoir atteint, dans *Joseph,* une pureté et une ampleur de style incomparables ; par cette œuvre s'être haussé à la grandeur biblique, en avoir exprimé la sérénité sublime : ne sont-ce pas là des titres imprescriptibles devant la postérité ? Aussi, tant que se perpétueront en France les grandes traditions de notre école nationale, on gardera avec respect la mémoire d'un maître qui compte parmi les gloires les plus pures de l'art musical.

MARMONTEL





NORD ET MIDI[1]

I

LES DEUX ROME

1885.

LORSQU'UN *silence noir sur les vastes chemins*
S'appesantit, aigle invincible aux sombres ailes,
Quand la bleuâtre nuit qui s'abrite sous elles
Descend vers les tombeaux des antiques Romains,

La Rome impériale, — ô bonheurs inhumains ! —
Du grand Cirque s'élance au fond de ses ruelles
En flots de fange et d'or, levant ses mains cruelles,
Triomphante : elle vient de tuer des Germains.

Mais un Génie obscur, voyant tout, invisible,
(A l'heure où Rome hurle en courtisane horrible)
Du Palatin s'enfuit avec des yeux hagards ;

Où court-il ?... Je l'entends réveiller le cadavre
D'un ancêtre, et lui dire en l'effroi qui le navre :
« Vois, ô Cincinnatus ! la Rome des Césars ! »

---

[1] Extrait des *Sonnets de Viviane* (1881-1896), en préparation. — V. l'ARTISTE de septembre 1894, d'août 1895 et de février 1896.

II

LETTRE DU VENDREDI 12 FÉVRIER 1886

Au successeur de Victor Hugo
à l'Académie française.

La mort éclipse l'homme et non pas le génie :
L'astre qu'il alluma, le Poète qui dort
Son noir sommeil, toujours de hautes vagues d'or
Baigne les pôles bleus de la sphère infinie !

Tu resplendis de même aux voûtes d'Uranie,
Éclairant les déserts, le fiord où rôde Hervor,
L'espace des pampas, royaume du condor,
Et la Grèce où marcha la plastique Harmonie.

Tel un rayonnement sur des vases myrrhins,
Tous deux vous mariez, lumineux et sereins,
Au galbe des pensers les splendeurs de la forme ;

Et ton nom vers son nom par l'amour emporté,
Scintillement divin près d'un soleil énorme,
Luit déjà, toi vivant, dans l'immortalité.

III

SITES SAUVAGES

D'après Marilhat. — 1886.

Partout l'ombre, partout le roc, le tombeau noir
Où se tait, lion mort de ce désert aride,
Le cratère où longtemps la basalte torride
Bondit en rugissant de son fauve entonnoir.

Plus bas, un îlot vert en face d'un manoir,
Émeraude égayant ta pierre, ô Margeride !
Un toit rose qui fume, une brise qui ride
Un peu d'herbe amaigrie au creux d'un vieux fanoir.

Matineuse oréade errant dans la nymphée,
Quelque fille aux yeux vifs, accorte et décoiffée,
Baigne dans la Sarzonne un aimable contour,

A l'heure où vont fleurir sur les crêtes voisines,
Empourprant Bort, Ussel, Neuvic et Saint-Victour
Vos austères splendeurs, aurores limousines!

IV

RENOUVEAU

Pour Marc Legrand.

CHAQUE printemps, du haut des grands cieux veloutés,
Le Soleil, amoureux de la jeune Nature
Où palpite l'espoir de la plante future,
Fait tressaillir son sein de divines gaîtés ;

Il se mire éperdu dans les ruisseaux lactés
Où des branches descend la svelte architecture,
Et sur l'ombre arrondit, transparente écriture,
Vos demi-jours mouvants, expressives clartés!

Prodigue, il illumine en sa splendeur vernale
La clairière où bondit la blanche Bacchanale
De l'éveil des matins jusqu'à l'adieu des soirs,

Parant d'un frais collier l'amante qu'il embrase :
Ciel bleu, fonds violets, feuilles vertes, troncs noirs,
Améthyste et saphir, onyx et chrysoprase.

V

VESPRÉE D'OCTOBRE

Devant des paysages modernes.

CLAIR-OBSCUR safrané sur la plaine livide,
Parure enchanteresse en sa sévérité
Qui colore le front de l'automne attristé;
Lumineuses rumeurs dont notre âme est avide,

Souvenirs, noir fuseau que cette heure dévide,
Rendez-nous les traits morts d'une réalité,
Quelque duo muet par deux regards chanté
Qu'un pareil Angelus accompagnait, limpide !

Le demi-jour se meurt, tandis qu'à l'orient,
Par-delà les prés gris remonte en souriant
Sur un ciel d'améthyste un croissant d'or très pâle ;

Et de bleutés parfums courent du sentier frais
Vers Séléné coquette en sa jupe d'opale, —
O rustiques senteurs, ô capiteux attraits !

VI

POUR UNE FIGURE DE ROMAN QUE JE VOULAIS APPELER MARTHE

Paris, 1887.

ONDINE aux yeux brillants des lacs brumeux du Nord,
Flamande vision dont mon âme est éprise,
Archange de Rembrandt qui pâlis la nuit grise
Comme un frisson rêveur de l'océan qui dort ;

Pur Watteau, dont le seul attrait, candide encor,
Ne semble, amincissant ton profil de marquise,
Qu'un sourire fait d'ombre et de souffrance exquise
Sous la blême fraîcheur de tes lourds cheveux d'or ;

Fleur blonde au cœur très rose effeuillé sur ta joue,
Tes beaux pleurs cachent-ils une goutte de boue ?... —
O supplice ! ô rayons de doutes encombrés !

Viens ! Serais-tu l'amour si longtemps poursuivie,
Bonheur du front perdu dans tes longs flots ambrés,
O tête de ma frêle amie ! ô douce vie !

VII

L'AUTOMNE A TÉOS

Pour un poème symphonique...

DANS la tiède splendeur des îles de la Grèce
Anacréon, vieillard au cœur jeune, à l'œil noir,
Sous le vert demi-jour de sa treille, le soir,
Cède à l'enlacement d'une sereine ivresse.

La vigne vers l'ormeau, captivante maîtresse,
Se penche ; le raisin luit près du vieux pressoir,
Plus sombre quand le blond Bathyllos vient s'asseoir
Ou remplit souriant la coupe enchanteresse ;

Et tandis que la Nuit, loin des soucis amers,
Sème sur l'or des monts, sur le saphir des mers
Le silence étoilé de l'automne et de l'heure,

Un collier radieux de vierges aux bras blancs
Mêle dans la saulaie ombreuse où l'herbe pleure
Le bruit des pas rhythmés au son des plectres lents.

VIII

ALLÉGRESSE D'HIVER

En lisant près du feu...

La lune triste illuminant la triste neige,
De l'ombre glaciale éclosent des blancheurs ;
Et l'azur emperlé de timides fraîcheurs
Bleuit le regard clair de l'astre sortilège.

Froid et pâle, un rayon, lys des soirs de Norwège,
Ride l'âtre ébloui d'incandescentes fleurs,
Blonde et rose, la lampe effeuillant ses couleurs
Sur le deuil virginal de la nuit qu'elle abrège.

Et mystère plaintif que sait l'obscurité,
Quand la brise pourchasse une invisible proie, —
Plein du songe éclatant d'un idéal été

Le noir penseur lit un vieux livre, éclair de joie,
Et seul, et redressant les murailles de Troie,
Unit le dieu Soleil à l'antique Beauté !

IX

MÉLANCOLIE D'ÉTÉ

En marchant au soleil...

La clarté blonde éblouissant la blonde rue,
Le monde rajeuni n'est que verte oasis ;
Bleuâtre, l'ombre rit des secrets d'Eleusis
Et l'heure chante encor l'ivresse disparue !

Aux yeux reflétant l'or qui bondit sur la nue
Toute forme qui passe est une Amaryllis ;
Et l'ensorcellement des étreintes de lys
Raille, immortel, l'esprit amant de l'Inconnue...

Mais lorsque la lumière entonne un blanc réveil
Ou que le soir éteint ses chaudes symphonies, —
Frisson d'un cœur gonflé par un souffle vermeil,

Quel est ce souvenir vague des insomnies ?...
Et pourquoi sculptez-vous, ô splendeurs définies,
La rêveuse Amertume au fronton du Soleil ?

X

INVISIBLE ET PRÉSENTE...

Pour Viviane. — Mars 1890.

SOUS la lampe, allumant de ses ailes d'iris
La page vierge encore où vit l'inquiétude,
Dans la nuit favorable aux regards de l'étude
Qui voient luire au plafond les cieux purs de l'Othrys,

Invoquant l'Art dompteur des ans et des mépris,
L'artiste ému, captif de soi comme un Latude,
Se grise de son rêve et de sa solitude
Loin des soirs vicieux d'un sinistre Paris ;

Mais tiède printemps d'or parfumant tout le home,
Comme si Brocélyande épandait son arome,
De grands cheveux ravis sur le front du penseur

Croulent... et la blancheur d'une invisible Fée
Asservit à son cou son bras frêle de sœur
Et familièrement lui parle, décoiffée...

RAYMOND BOUYER.





Opéra-Comique : *Don Juan* ; reprise de *Lakmé*. — Comédie-Française : *L'Évasion*. — Odéon : *Les Perses* ; *Philoctète* ; *L'Apollonide* ; *Plutus* ; *L'Heureux Naufrage* ; *La Belle-Mère* ; *Les Yeux clos* ; *Le Danger* ; *La Révolte* ; *L'Étranger*. — Vaudeville : *Le Partage* ; *Divorçons*. — Gymnase : *Idylle tragique*. — Porte-Saint-Martin : *Le Colonel Roquebrune*.



L'Opéra-Comique a donné une médiocre représentation de *Don Juan*. Je n'ai pas beaucoup goûté Victor Maurel, qui m'a paru insupportable. C'est certainement un artiste intelligent, mais le désir de ne pas faire comme les autres l'a poussé dans une voie fâcheuse : il a fait de Don Juan une caricature. Son jeu est grotesque et sa voix fatiguée. On croirait à une gageure. Le rôle de Leporello est écrit un peu trop bas pour Fugère, mais, du moins, il le chante bien. Mlle Delna n'a aucune compréhension du rôle de Zerline, qu'elle joue en petite fille sentimentale ; sa voix manque de souplesse et de légèreté. Le reste de l'interprétation n'est que suffisant. Il faut faire une exception pour Mlle Marignan, qui a chanté avec intelligence le personnage d'Elvire. L'orchestre et les chœurs, sous la direction de M. Danbé, ont fort bien marché. Mais quelle drôle d'idée de rétablir le clavecin

dans les récitatifs ! Vous ne sauriez croire quel déplorable effet produit cet instrument de sonorité grêle, après qu'on a entendu l'orchestre. Le directeur de l'Opéra-Comique s'est donné le luxe d'une nouvelle traduction par M. Durdilly ; elle est d'un style bien suranné.

M[lle] Van Zandt est revenue à l'Opéra-Comique. L'oiseau chanteur, comme on l'appelait jadis, a retrouvé la faveur du public. Elle a fait un triomphant début dans *Lakmé*.

La Comédie-Française a représenté l'*Évasion,* comédie en quatre actes, de M. Eugène Brieux. C'est une pièce à thèse. L'auteur a voulu prouver que, par l'énergie et la volonté, on peut se dégager des lois de l'hérédité. La science a proclamé que nous subissons malgré nous l'influence de l'atavisme, et que les fils de dégénérés sont fatalement des dégénérés. Cette loi, inique et décourageante si elle était prouvée, vouerait finalement le monde à l'imbécillité.

Le docteur Bertry a proclamé cette loi dans ses livres ; il croit aux influences des ascendants. Il a pour beau-fils Jean Belmont, dont le père, un hypocondriaque, s'est suicidé, et pour nièce, Lucienne, dont la mère fut jadis une femme galante. Les deux jeunes gens s'aiment. Le docteur s'oppose à leur mariage, car une telle union ne pourrait engendrer que des dégénérés. Jean et Lucienne se sentent assez forts pour lutter contre les influences héréditaires. Ils puiseront, dans leur amour, l'énergie suffisante pour s'évader de cette prison dans laquelle on veut les enfermer. Il se marient.

Au second acte, nous voyons Jean et Lucienne installés à la campagne. Là, Jean mène la vie d'un gentilhomme campagnard. La santé et la gaîté lui sont revenues : il se sent heureux de vivre. Lucienne s'ennuie : elle est reprise par la nostalgie de Paris. Une bande de Parisiens qui survient la met en joie ; parmi eux se trouve Paul de Maucour, qui autrefois lui a fait la cour et a été sur le point de l'épouser; mais, au dernier moment, il s'est dérobé en apprenant les antécédents de la mère de Lucienne. Une leçon de bicyclette est un prétexte à jeter la jeune femme dans les bras de Maucour. Le mari survient : à leur embarras, il comprend qu'il s'est passé quelque chose. Il interroge Lucienne qui finit par lui avouer qu'elle a eu un moment de faiblesse ; Maucour l'a embrassée. Elle a été légère, mais elle supplie son mari de lui pardonner, car elle n'aime pas Maucour. « Aide-moi, Jean, je t'en prie, lui dit-elle, secours-moi! Je suis dans une crise, je ne sais pas où je vais : tu peux encore me sauver, nous sauver... aide-moi ! » Jean est inflexible : « Je devais bien m'y attendre ! » lui jette-t-il à la face. A peine a-t-il lancé cette parole imprudente, qu'il se repent à son tour et qu'il supplie sa femme de l'oublier. Lucienne reste impitoyable : « C'est fini maintenant, lui dit-elle, le mot est irréparable, tu viens de tuer notre amour... Tu as raison, nous nous sommes trompés, et je me trompais en croyant que je pouvais t'aimer. Ah ! je le voulais cependant, je le voulais de toutes

mes forces; mais je ne suis pas libre de mes actes... J'ai voulu m'échapper ; je retombe lourdement et je suis brisée... Depuis quelque temps déjà, je m'ennuyais, je regrettais Paris, les fêtes, le monde, j'espérais encore que cet ennui ne serait que passager; mais je vois clair maintenant, c'était ma nature contrainte qui se révoltait, et il a suffi d'un contact inattendu pour me livrer sans défense à ce Paul que je n'aimais plus. Et cela, ce n'est pas ma faute, c'était fatal !... » La scène est très dramatique, mais cela ne prouve rien, ni pour ni contre la thèse de l'auteur. Les deux personnages ne m'ont plus semblé les mêmes qu'au premier acte. J'aurais voulu les voir lutter contre les lois fatales de l'hérédité : M. Brieux s'est contenté de nous présenter un petit orage conjugal, qui démontre clairement que Lucienne est une honnête femme qui a trop lu les ouvrages de son oncle le docteur Bertry. Il n'y a pas chez elle le tempérament d'une courtisane.

A l'acte suivant, nous voyons Lucienne lancée dans le tourbillon de la vie mondaine. Elle revoit M. de Maucour. Au moment de succomber, elle se sent prise de dégoût pour ce personnage qui s'offre à elle avec toute sorte de prudence et de réticences. Elle revient à son mari, bien persuadée cette fois que le sang d'une honnête femme coule dans ses veines.

En résumé, M. Brieux ne nous a rien prouvé. Jean et Lucienne ne sont pas des ataviques. Jean, qui n'a jamais été malade, se trouve guéri dès qu'il est à la campagne ; nous le voyons très gai, mangeant de bonne soupe et du saucisson à l'ail. Lucienne, un peu délaissée par son mari, subit une crise que bien des filles de parents honnêtes éprouvent. Après la belle scène du premier acte, où Jean et Lucienne se promettent de faire leurs efforts pour s'évader des lois fatales de l'hérédité, il était difficile de continuer la pièce ; elle était terminée. M. Brieux a ajouté trois actes au premier, et il a fait une comédie intéressante où surtout il se moque bien spirituellement de la médecine et des médecins.

Le docteur Bertry est le type du snob scientifique. Assoiffé d'honneurs et de réclames, il ne voit dans son art qu'un tremplin pour sa vanité. C'est en somme un ignorant qui doute de la science qu'il prétend posséder. Atteint d'une maladie de cœur, il ne serait pas éloigné de consulter un rebouteur qui guérit des gens qu'il a condamnés. Son secrétaire La Belleuse représente le docteur mondain, élégant, intrigant, qui ne cherche dans la pratique de la médecine que la satisfaction de ses plaisirs. Il va jusqu'à prescrire l'abstention conjugale à un mari dont la femme est sa maîtresse. A ces deux types peu rassurants, M. Brieux a opposé le docteur Richon, médecin de campagne, doux, bon, humain, qui non seulement soigne ses malades, mais aussi les console.

L'interprétation de l'*Évasion* est excellente. M. Prudhon a fort bien composé le personnage du docteur Bertry ; c'est une création qui lui fait grand honneur. Coquelin cadet a obtenu un grand succès dans le rôle d'un rebouteux qui guérit sans remèdes. Truffier joue fort bien le fringant

docteur La Belleuse, rôle qui convient à son talent et à sa verve comique. Joliet est parfait en médecin de campagne. Mlle Lara a été très pathétique, très touchante dans le personnage de Lucienne, elle semble tenir les promesses qu'on a fondées sur elle. Signalons encore Raphaël Duflos, Paul Mounet, Dupont-Vernon, Clerh, Mlles Reichemberg, Moreno, Amel et Nancy Martel.

L'Odéon est un théâtre où l'on travaille. Nous avons eu une série de représentations des plus curieuses et des plus intéressantes, empruntées aux théâtres grec et latin. Les *Perses* d'Eschyle, le *Philoctète* de Sophocle, l'*Ion* d'Euripide, le *Plutus* d'Aristophane, l'*Heureux naufrage* de Plaute, la *Belle-Mère* de Térence, etc. C'est là une sélection du théâtre antique fort bien choisie.

Les *Perses* avaient été traduits par M. Fernand Hérold. Cette pièce n'est qu'un long récit de la bataille de Salamine ; mais comme il est arrangé, mouvementé, dramatisé ! Nous entendons d'abord les plaintes du peuple et d'Atossa, veuve de Darius, qui prévoit de grands malheurs : « Oui, mes amis, dit-elle, je tremble que la redoutable fortune ne s'enfuie de nous, soulevant la poussière du sol et renversant de son pied cet édifice de prospérité qui a élevé Darius, non sans l'assistance de quelque dieu ». Un messager arrive, il est porteur de mauvaises nouvelles. La fleur des Perses a péri, l'armée de Xerxès est détruite. Il commence cet admirable récit de la bataille de Salamine : rien n'est plus beau, plus émouvant. Le messager a été un témoin de ce sanglant combat, et il fait passer dans nos âmes la terreur qui l'oppresse. Son discours est coupé par les plaintes du peuple et d'Atossa, par l'apparition de Darius qui annonce que de nouvelles infortunes sont réservées aux Perses : des flots de sang couleront sous la lance dorienne et se figeront dans le champ de Platée. Des amas de cadavres jusqu'à la troisième génération parleront dans leur muet langage aux yeux des hommes. Eschyle fait la leçon aux Barbares. Que nul désormais ne méprise la fortune présente d'Athènes, fait-il dire à Darius : « Mortels, il ne faut pas que vos pensées s'élèvent au-dessus de la condition mortelle. Laissez germer l'insolence, ce qui pousse, c'est l'épi du crime ; on moissonne une moisson de douleurs ». L'arrivée de Xerxès misérable, pleurant, abandonné de tous, produit grand effet. Mme Tessandier a été superbe dans le rôle d'Atossa, elle a exprimé avec beaucoup d'art les douleurs de la mère et de la souveraine. La musique de M. Xavier Leroux accompagne ce drame.

Le *Philoctète* de Sophocle a été pour Mme Segond-Weber l'occasion d'un éclatant succès. Elle était chargée du rôle de Néoptolème qui doit enlever à Philoctète l'arc et les flèches d'Hercule. Son âme candide et pure répugne à cette perfidie. Pris de remords, il rend à Philoctète ce qu'il lui a pris par ruse. Avec quel charme incomparable, l'éminente artiste a rendu les combats intérieurs d'un cœur honnête, se révoltant contre le mensonge et la trahison.

L'*Apollonide* de Leconte de Lisle est une adaptation de l'*Ion* d'Euripide. C'est une pièce tragi-comique, dans laquelle le poète raille agréablement les dieux et les hommes. Euripide était un sceptique qui attaqua les idées reçues, les conventions sociales, les légendes établies ; c'était un révolutionnaire, et il eut plus d'une fois maille à partir avec la foule. A ce point de vue son théâtre est curieux. Dans l'*Apollonide,* c'est un dieu qui veut cacher sa faiblesse pour une mortelle et fait endosser à un être humain une paternité embarrassante. L'intrigue en était ingénieuse, et devait intéresser les spectateurs d'Athènes comme elle nous intéresse aujourd'hui. Il se trouve dans cette pièce une reconnaissance d'enfant que Dennery ne désavouerait pas. Mme Segond-Weber, Tessandier et Taillade en ont joué les principaux rôles.

Le *Plutus* d'Aristophane, adapté par M. Gavault, est une pièce à thèse, qui n'a rien perdu de son intérêt. La question du capital s'y trouve résolue d'une façon définitive. Toutes les théories sociales du monde se heurteront au bon sens d'Aristophane. On n'a jamais mieux parlé de la richesse et de la pauvreté. M. Becque, qui faisait la conférence préliminaire, a traité Aristophane d'affreux opportuniste qui se mettait toujours du côté du manche. Il a aussi quelque peu daubé les financiers ; il a obtenu ainsi un facile succès, mais il n'a nullement prouvé qu'Aristophane n'a encore pas raison aujourd'hui.

L'*Heureux Naufrage* de Plaute, adapté par M. Jean Destrem, a beaucoup amusé les spectateurs. Il se rapproche de nos pièces modernes par l'étude des caractères, le tour scénique. Quoique les personnages portent des noms grecs, ils sont romains par leurs mœurs, leur langage. C'est dans l'*Heureux Naufrage* que se trouve l'histoire du pêcheur Gripus qui relève dans ses filets une cassette. Il la croit pleine d'or et rumine toutes sortes de beaux projets, comme la Perrette de la fable. Survient un passant qui lui dispute la possession du trésor avec toute l'argutie que les Romains mettaient dans les questions juridiques. La scène est des plus plaisantes. Disons aussi que l'adaptation est fort bien faite et que la pièce a été excellemment jouée par MM. Gémier, Janvier, Garbagni, Prince, Mmes Fehl et Chapelas.

La *Belle-Mère* de Térence est d'un mince intérêt. Elle n'eut pas beaucoup de succès lorsqu'elle fut jouée à Rome pour la première fois. Térence se plaint que les spectateurs quittèrent leur place pour aller voir un acrobate. Elle ne réussit qu'à une troisième reprise.

Toutes ces pièces sont difficiles à monter, et elles ne sont jouées que deux ou trois fois. Il faut donc être reconnaissant à la direction de l'Odéon de nous les faire connaître, et aux acteurs de les représenter avec autant de conscience. L'ensemble de l'interprétation est toujours très satisfaisant.

L'Odéon a été moins heureux avec ses pièces nouvelles. Il nous a donné les *Yeux clos,* de M. Michel Carré ; le *Danger,* de M. Auguste Arnault ; la *Révolte,* de Villiers de l'Isle-Adam, et l'*Étranger,* de M. Auguste Germain.

Les *Yeux clos* sont une aimable fantaisie qui a été écoutée avec faveur : le poète Saïto parcourt le monde, conduisant les pas de la chanteuse aveugle Ohana ; le poète lui a fait une telle description des choses, qu'elle désire les connaître. Un sorcier lui rend la vue : alors le désenchantement commence. Les roses ont des épines qu'elle ne soupçonnait pas : son amant avait soin de les enlever, avant de les lui offrir. Quoi ! le rossignol, dont le chant l'a si souvent charmée, c'est cet animal gris comme l'ombre et gros comme un brin d'herbe ! La lune dont le poète lui avait, en des vers pleins d'ivresse, chanté la douce clarté, c'est cet astre sanglant dont les lueurs l'épouvantent ! Il n'est pas jusqu'à Saïto lui-même qu'elle ne trouve laid avec ses yeux luisants et son visage blême. Heureusement qu'un dieu bienfaisant clôt de nouveau ses yeux. Et les deux amants continuent joyeusement leur route à travers le monde. Une agréable musique de M. Malherbe souligne certains passages. Cette jolie pièce a été fort bien jouée par M. Monteux et Mme Chapelas.

Le *Danger,* comédie en trois actes, de M. Auguste Arnauld, est une pièce obscure. On ne démêle pas les sentiments qui font agir les personnages. Ils vont et viennent, racontent leurs petites affaires ; mais tout cela n'a aucun sens pour le spectateur. Nous ne tenons à louer que Dieudonné, Rameau et Mlle Thomsen, qui ont cherché à donner de la couleur et de la vie à des rôles fastidieux.

La *Révolte,* de Villiers de l'Isle-Adam, est un dialogue entre deux personnages, un mari égoïste et une femme sentimentale. Lui ne songe qu'à ses affaires et à ses chiffres ; elle a rêvé une existence où il y aurait de la place pour un peu d'idéal. Elle sert de commis à son mari et emploie ses soirées à lui tenir ses comptes. Lasse d'une telle vie, elle abandonne le foyer conjugal.. Mais, dès qu'elle a sa liberté, elle ne sait plus qu'en faire, et elle retourne à son mari. Cette pièce, très critiquée, offre de l'intérêt, elle nous montre deux états d'âme très particuliers. Elle a été admirablement interprétée par M. Gémier, qui a rendu avec beaucoup de naturel et de vérité toutes les nuances de son personnage, et par Mme Segond-Weber très digne, dans son rôle de femme incomprise et sacrifiée.

L'*Étranger,* comédie en quatre actes, de M. Auguste Germain, n'a guère obtenu qu'un succès d'estime. L'Odéon s'efforce de jouer les jeunes, mais les jeunes lui apportent parfois du vieux théâtre. La pièce de M. Auguste Germain me semble remplie d'antiques souvenirs. Nous y retrouvons, comme clou, l'éternelle fanfare des pompiers, les illuminations de la fête locale ; il n'y manque plus que le couronnement de la rosière. Quant au sujet, il manque d'originalité ; les diverses situations de la pièce ont déjà été traitées au théâtre. Il s'agit d'un père qui a abandonné le foyer conjugal et est allé aux Indes. Il a fait là-bas une grosse fortune, sous le nom de Simpson. Il revient quelquefois à Paris pour ses affaires et tombe éperdument amoureux de la fille de son commanditaire, qui est la fiancée de son fils. Il l'aime passionnément et veut l'épouser. Lutte entre le père et le fils ; la scène qui éclate entre eux est très dramatique,

mais l'auteur l'a gâtée par quelques grossièretés du fils. Simpson a entre les mains la fortune de son commanditaire : si celui-ci ne lui donne pas sa fille, il le ruinera. Pour rendre ce mariage impossible, la jeune fille se donne à son fiancé. Il ne reste plus à Simpson qu'à renoncer à son fol amour ; c'est ce qu'il fait, en bénissant ses enfants. M. Auguste Germain a sacrifié ici à la convention qui veut que tout s'arrange au dénouement, afin que les spectateurs puissent dormir tranquilles. Mais ce dénouement n'est ni vrai, ni logique. Un tel revirement n'est guère admissible chez un homme de la nature de Simpson. S'il est possible, l'auteur ne l'a pas suffisamment expliqué. O bonne convention, mauvaise chez les autres, excellente quand on s'en sert soi-même.

La pièce est bien jouée par MM. Dieudonné, Rousselle, Janvier, Prince, Mme Grunbach, Mlle Hellen qui représente une petite fille que l'auteur a voulu rendre spirituelle, mais qui n'est que mal élevée. Mlle Depoix est la plus sèche et la plus froide des jeunes premières.

Le Vaudeville nous a donné le *Partage,* comédie en trois actes, de M. Albert Guinon. Cette pièce présente une situation bien délicate, celle de l'amant, jaloux du mari, et qui ne veut pas partager avec lui. Il a fallu à l'auteur une bien grande habileté pour mettre à la scène une telle situation ; il y a réussi, car il est homme de théâtre. Vous ne sauriez croire avec quel art infini il a su développer l'état d'âme tout particulier de cet amant qui s'affole des baisers du mari. A la fin, elle, exaspérée, lui jette à la face ces paroles : « Ah! tu te plains du partage; eh! que dirai-je donc moi qui le subis ? » L'époux finit par savoir qu'il est trompé. C'est la mère de l'amant qui lui fait connaître la trahison. Elle aime follement son fils et ne veut pas non plus de partage. L'artifice a déplu car il est maladroit. Elle risquait la vie de son fils.

Au troisième acte, nous voyons la femme coupable, expirante. Elle n'a qu'un désir, revoir celui qu'elle aime. Le mari débonnaire le lui accorde et elle meurt, la main dans celle de son amant. Ce dernier acte a quelque peu choqué le public. En résumé, le *Partage* est une pièce curieuse, intéressante, d'un trait et d'un sentiment tout modernes. Elle a été admirablement jouée par M. Mayer et par Réjane qui, dans les scènes de grande amoureuse, est exquise.

Réjane est également exquise dans *Divorçons,* qui a remplacé le *Partage.* Céline Chaumont interprétait le rôle en femme nerveuse, elle le joue en Parisienne fine et délurée, et cette dernière interprétation nous satisfait mieux. Elle a obtenu un très grand succès.

Une *Idylle tragique,* pièce en quatre actes et six tableaux, représentée au Gymnase, a été tirée du roman de M. Paul Bourget; par MM. Pierre Decourcelle et Armand d'Artois. Il y avait certainement un drame dans ce roman, et les auteurs, qui sont des hommes de théâtre, l'ont très bien vu. Mais le public, surtout le public qui fréquente le Gymnase, se

désaffectionne du genre ; il préfère la comédie moderne. C'est ce qui explique l'accueil réservé qui a été fait à *Idylle tragique*. C'est simplement une question de milieu.

Ely de Carlsberg, épouse morganatique d'un archiduc autrichien, aime un jeune attaché d'ambassade, Olivier du Prat. A la suite d'une scène de jalousie provoquée par la femme, Olivier la quitte et se marie. Pour se venger, Ely se fait aimer de l'ami intime d'Olivier, Pierre Hautefeuille. Et c'est sur cette rivalité des deux amis que roule la pièce. Elle finit tragiquement par la mort d'Olivier, qui se dévoue pour sauver son ami.

Les auteurs ont encadré ce drame dans une mise en scène toute moderne et très pittoresque. Il a été, du reste, fort bien joué par Mme Hading qui représentait la femme fatale, Ely de Carlsberg. Elle a admirablement rendu le côté exotique du personnage. Signalons également Mlle Yahne et MM. Candé, Grand, Gautier, Lerand, etc.

A la Porte Saint-Martin, on a donné le *Colonel Roquebrune,* drame en cinq actes et six tableaux de M. Georges Ohnet. C'est un drame de cape et de gourdin, dans lequel M. Coquelin fait merveille. Je dis gourdin, car, dans un piège qu'on lui a tendu, il soutient, le gourdin à la main, un combat contre des hommes de police. Vous vous doutez bien que le colonel Roquebrune, c'est Coquelin. Il vient en France pour préparer le retour de l'Empereur, en 1815. Mais que d'embûches, de duels, de misères n'a-il pas à supporter pour arriver à ses fins ! Il finit par triompher, et Coquelin s'en tire vaillamment. Il est très bien secondé par Desjardin, Volny, Saint-Germain, Jean Coquelin, Gravier. La mise en scène est très soignée.

L. VERNAY.





CHRONIQUE



Au lendemain de la mort de Paul Arène, ses amis, unanimement désireux d'honorer la mémoire du poète, l'un des plus purs écrivains de notre époque, ont projeté de lui élever un monument dans le cimetière de Sisteron, où il repose. En outre, une demande a été présentée, à leur instigation, par le personnel enseignant tout entier et par les élèves du collège de Sisteron, au ministre de l'Instruction publique afin que cet établissement soit désormais dénommé : collège Paul Arène. Enfin ils ont l'ambition de placer son buste dans le jardin du Luxembourg, comme on l'a fait pour Banville et Murger, comme on s'apprête à le faire pour Leconte de Lisle et peut-être pour Verlaine.

On se flattait ainsi de faire du jardin du Luxembourg, — dont les ombrages abritent encore la statue d'Eustache Lesueur, le monument d'Eugène Delacroix et celui de Watteau récemment inauguré, — le jardin des poètes et des artistes. Or, le Sénat, qui siège dans le palais du Luxembourg, a, sur le jardin qui l'entoure, d'imprescriptibles prérogatives; rien ne s'y fait qu'avec son expresse autorisation, et il a fallu obtenir son consentement pour y édifier chacun des monuments que nous venons de mentionner. Jusqu'à présent une démarche de déférence auprès du président ou des questeurs suffisait, il est vrai, de la part des comités, pour avoir l'assentiment souhaité. Mais, dorénavant, il n'en ira plus de même : le Sénat entend se faire juge à la fois des titres que peuvent avoir les écrivains ou les artistes à l'hommage posthume que l'on prétend leur décerner, et aussi du talent des sculpteurs et architectes chargés de traduire cet hommage sous la forme plastique.

Ce sujet a suggéré à l'*Éclair* les réflexions fort judicieuses que nous transcrivons ci-après :

On avait raconté dans les journaux que messieurs les sénateurs ne voulaient plus tolérer l'érection d'aucun buste de poète dans le jardin du Luxembourg. L'information a été, depuis, légèrement rectifiée. Les pères conscrits ont seulement décidé qu'il y avait, pour le moment, assez de figures de poètes comme cela, sous les ombrages dont ils sont, paraît-il, propriétaires, et que le nombre n'en serait pas augmenté jusqu'à nouvel ordre. Ils se sont en outre réservé : 1° le droit de choisir, entre les écrivains qu'on se propose de glorifier par le bronze ou le marbre, ceux qui leur paraîtraient dignes d'un pareil honneur ; 2° le droit de juger du mérite des œuvres sculpturales qui seront présentées et de refuser l'accès du jardin à celles qu'ils estimeraient d'une exécution insuffisante. En soi, l'idée de cette double sélection n'est pas mauvaise. Nous nous étonnons seulement que ce soient messieurs les membres du Sénat ou les questeurs, leurs délégués, qui soient chargés de l'opérer. Nous avons pour ces besognes des services publics qui ont toute la compétence désirable ou sont censés l'avoir ; mais le Sénat ! Où est sa compétence ? où prend-il le droit de prononcer des jugements en matière de poésie ? quels sont ses titres à arbitrer la valeur d'un monument artistique ? Le Sénat est une assemblée politique ; il constitue une moitié du pouvoir législatif ; il contribue à la confection des lois, il exerce sa part de contrôle sur les actes du pouvoir exécutif, et c'est tout ; quand il se mêle d'autre chose, de quoi que ce soit, il usurpe. Voilà du moins ce que disent la logique et le sens commun. Mais, si les choses administratives étaient gouvernées par la logique et le sens commun, ce serait trop beau. Les sénateurs disent qu'au Luxembourg ils sont chez eux. Et, en effet, la loi, l'absurde loi, le leur a donné. Tous nos grands palais nationaux, avec les jardins dont ils sont entourés, sont à l'État, les Tuileries sont à l'État, c'est-à dire à tout le monde, mais le Luxembourg n'est pas au public qui n'y est admis qu'à titre de tolérance révocable, le Luxembourg est aux trois cents élus du suffrage restreint. La raison de cette extravagante appropriation est curieuse : les sénateurs ne se sentiraient pas en sûreté si le jardin n'était remis à leur garde et s'ils n'était maitres d'y prendre, le cas échéant, toutes les mesures défensives qu'ils jugeraient nécessaires. Il paraît que de la terrasse on peut bombarder leurs pupitres. Voilà pourquoi soyez un exquis et doux poète comme Verlaine, et vous n'aurez pas votre buste ; mais soyez un rimailleur de pacotille, protégé du sénateur de votre département, et vous l'aurez.

Que les amis de Paul Arène fassent des vœux que pour le Sénat décrète le *dignus intrare* en faveur du buste de l'impeccable et parfait écrivain ; puisse l'esthétique du statuaire qui modèlera son effigie n'être point en désaccord avec celle de la questure !

L'Académie des Beaux-Arts a procédé au renouvellement de son bureau pour l'année 1897. M. Barrias a été nommé vice-président, en remplacement de M. Roty qui, de droit, passe, selon l'usage, à la présidence. Mais, pour des raisons de santé, M. Barrias a décliné l'honneur que lui conféraient ses collègues, et, en dépit de l'insistance de ceux-ci, il a maintenu sa démission. L'Académie a élu M. Frémiet pour le remplacer à la vice-présidence.

Sur les vingt-sept esquisses présentées an concours Achille Leclère (architecture), l'Académie en a admis neuf à l'épreuve définitive. Le sujet de ce concours est : *Une gare militaire construite à l'occasion de la rencontre de deux chefs d'État.* Le jugement sera rendu le samedi 6 mars 1897.

Aucun mémoire n'ayant été présenté pour le concours Kastner-Boursault, l'Académie a décidé qu'elle décernera ce prix, sur la proposition de la section de musique, « à un ouvrage de littérature musicale, fait en France ou à l'étranger ».

M. Charles Lenepveu a donné lecture à ses collègues d'une notice sur la vie et l'œuvre de M. Ambroise Thomas, son prédécesseur à l'Académie.

Au Louvre, l'administration du musée vient d'exposer dans la salle 8, au premier étage, une série de dessins des écoles flamande et hollandaise des quinzième et seizième siècles, pris parmi la nombreuse collection que possède le Louvre et que, faute de place, on est obligé de laisser dans la réserve, par conséquent, hors de la vue du public. Cette exposition n'est que temporaire : la série sera renouvelée tous les ans. On établira ainsi une sorte de roulement, grâce auquel on fera connaître, par fragments successifs, un certain nombre de ces admirables morceaux qui furent, jusqu'à présent, ignorés du public.

La série qui vient d'être exposée ne comprend pas moins d'une soixantaine de dessins flamands et hollandais, qui datent, avons-nous dit, des quinzième et seizième siècles. Un petit nombre seulement avaient déjà figuré dans la salle de Beauvais, où d'autres viendront sans doute les remplacer ; mais le plus grand nombre n'avaient jamais été exposés.

Cette innovation, qui, dans la mesure du possible, supplée à l'insuffisance des surfaces réservées aux dessins sur les parois des galeries, ne manquera pas d'être fort appréciée par les visiteurs du Louvre.

Sur l'initiative de la société « la Sabretache », composée d'officiers, d'artistes, d'écrivains militaires et de collectionneurs, et présidée par le peintre Édouard Detaille, vient d'être créé le Musée historique de l'armée. A cette fondation le ministre de la Guerre a concédé un local dans l'hôtel des Invalides. Le général Vanson a été nommé conservateur du nouveau musée, à l'installation duquel procèdent actuellement les services du génie militaire. Dans quelques mois, plusieurs des galeries seront ouvertes au public.

Les locaux du Musée historique de l'armée occupent la partie centrale sur la façade principale des Invalides, en vue de l'esplanade. Cette fondation constitue un propriété de l'État. Une souscription ouverte entre les membres de la Sabretache a fourni les premières ressources, qui s'augmenteront de cotisations nouvelles et de dons en nature. La commission d'organisation, nommée par le ministre, sera secondée, dans l'installation des collections, par un comité formé par la société parmi ses membres.

Le musée comprendra aussi une bibliothèque spéciale et un cabinet

d'estampes militaires, qui seront installés dans la bibliothèque des Invalides.

Ainsi se trouve réalisée la pensée des fondateurs de la Sabretache, préoccupés du but militaire, artistique et à la fois patriotique, qu'il se sont proposé en instituant le Musée historique de l'armée, but qui a été défini par M. Detaille à la dernière réunion de la société qu'il préside : « provoquer des dons et bien affirmer l'idée que le musée est un musée d'éducation nationale et devient désormais l'asile, le temple sacré où les souvenirs historiques et les reliques militaires trouveront leur place définitive et serviront d'enseignement pour l'honneur du pays et de l'armée française ».

Parmi les dernières acquisitions faites par le musée Carnavalet, il est d'intéressants objets d'art, tels que : le buste en bronze de l'architecte Visconti, par David d'Angers (1819) ; — un album d'aquarelles, par Visconti, représentant les plans, coupes et élévations du nouveau Louvre ; — la maquette en cire, mesurant 50 centimètres de diamètre, exécutée par le graveur en médailles Thiolier pour le concours de la monnaie d'or de 20 livres, ouvert en 1792 ; le projet adopté fut celui de Dupré, dont le type sert encore aujourd'hui à la frappe des pièces d'or dites *au Génie,* et qui ne diffère que par quelques détails du projet de Thiolier, ce qui démontre que les données fournies aux concurrents devaient être assez précises ; — un pastel de Sewrin, représentant les bains Deligny sur la Seine, en 1842, avec les portraits, en costume de bain, des personnages connus qui fréquentaient à cette époque l'établissement ; — divers dessins anciens, gouaches et aquarelles, de monuments et sites parisiens, aujourd'hui disparus ; — une plaquette commémorative, en or, de la naissance du duc de Bordeaux, signée de Lacoste et représentant une composition allégorigue, avec l'inscription : *A l'enfant de l'Europe, à l'espoir de la France.*

Entre divers souvenirs de la période révolutionnaire, qui ont pris place récemment dans les collections du musée, nous signalerons une pierre provenant de la démolition de la Bastille, que le patriote Palloy offrit « à l'assemblée électorale, le XII mars l'an IV de la Liberté, pour la présentation des comptes de la démolition de la Bastille », et sur laquelle il avait gravé cette inscription : « C'est sur cette pierre que les Français libres aiment à aiguiser leur courage et à jurer de maintenir la Liberté, l'Égalité et la Loi ».

Sur le rapport de M. Levraud, le Conseil municipal de Paris a approuvé les commandes d'œuvres d'art suivantes : à M. Barré, un coffret d'argent ciselé ; diverses gravures à MM. Bahuet, Lefort et Mallet ; l'achat de cent épreuves de la planche à l'eau-forte de M. Coffier, d'après la *Joconde.*

Il est alloué 183.000 francs au musée Carnavalet, mais le rapporteur fait observer que le personnel de ce musée est devenu insuffisant.

M. Causse, ancien secrétaire de Cernuschi, a été nommé conservateur des collections léguées à la ville de Paris avec l'hôtel qui les renferme, par Cernuschi, et qui ont été dénommées musée Cernuschi.

M. P. Colin, maître de dessin à l'École polytechnique, est nommé professeur de dessin à cette même école, en remplacement de M. Lucien Doucet, décédé.

Le directeur de l'École française d'Athènes, M. Homolle, est maintenu dans ses fonctions pour une nouvelle période de six années à dater du 27 décembre 1896.

M. Scellier de Gisors, architecte du gouvernement, est nommé inspecteur général des bâtiments civils et palais nationaux, en remplacement de M. Daumet, atteint par la limite d'âge.

La distribution des récompenses aux élèves de l'École des Beaux-Arts a eu lieu, le dimanche 27 décembre, dans le grand hémicycle, sous la présidence de M. Kaempfen, directeur des Musées nationaux, assisté de MM. Paul Dubois, directeur, Henry Jouin, secrétaire, et Bomier, inspecteur de l'École.

Dans une allocution d'un tour charmant, M. Kaempfen a vanté les attraits de l'École des Beaux-Arts, les bons souvenirs qu'en emportent tous les artistes qui l'ont fréquentée, et qu'ils ne se rappellent jamais sans émotion. Dans les conseils qu'il a donnés aux élèves, il a dit quelle conception ils doivent se faire de l'art pour devenir vraiment des artistes, et que le seul métier n'y saurait suffire :

Être des artistes, c'est votre ambition à tous, messieurs. Est-il besoin de vous dire que dans l'œuvre d'art l'habileté de la main ne suffit pas ? Si elle est vraiment vivante, c'est par l'âme qui est en elle. Cette âme, on la sent dans l'harmonie des lignes du Parthénon et dans la majesté souveraine de ses déesses, dans les nefs colossales de nos cathédrales gothiques, qui se perdent dans une ombre religieuse ; elle est dans les adorables rétables des primitifs, dans les fresques des chambres du Vatican, dans les grandes figures de la chapelle des Médicis ; elle est aussi dans les paisibles intérieurs et dans les paysages modérés des maîtres hollandais.

Qu'il ne soit pas absent de ce que vous créerez à votre tour, cet élément immatériel qui est la partie supérieure de l'art.

Ce n'est pas le métier seulement qu'on peut apprendre ici. Une heureuse pensée y a

mis, près des cours techniques et des ateliers, des cours d'histoire générale, d'archéologie de littérature, d'esthétique et d'histoire de l'art. De quelle importance ne sont-ils pas pour vous ! La parole du professeur élargit votre horizon, vous révèle une forme du beau que vous ignoriez, sème dans votre esprit des idées qui seront fécondes...

Ayant à faire œuvre d'artistes, vous songerez que tout ce que votre œil peut voir, votre mémoire se représenter, votre fantaisie oser, que le passé, le présent, tout cela est votre domaine.

« Soyez modernes, rien que modernes », vous diront certaines gens ; moi je vous dirai : Soyez de tous les temps, même de celui qui n'est pas encore, si vous avez assez d'imagination pour l'inventer. Empruntez au nôtre, pour les reproduire dans leur saisissante réalité, les scènes de la place publique, de la rue ou de l'intimité domestique ; nos grandeurs et nos misères, nos beautés et nos laideurs, les miracles de la science et ceux de l'industrie, nos fêtes et nos deuils.

Mais pourquoi élever autour de vous des barrières que vous vous refuseriez le droit de franchir ? Pourquoi poser des bornes dans le champ immense, infini ? Les siècles que le monde a vécus avant nous n'ont-ils pas à vous offrir des sujets sublimes ou touchants, naïfs ou seulement curieux ? Les peintres et les sculpteurs d'autrefois ne vous en ont-ils pas laissé ? Et ceux qu'ils ont traités, ne pouvez-vous les rajeunir en les marquant de votre empreinte ? Mais, j'entends, l'artiste ne doit nous montrer que ce qu'il a vu, — autre aphorisme fort à la mode. — Or, l'artiste du dix-neuvième siècle n'a vu ni les vieux Grecs ni les vieux Romains.

Eh ! messieurs, je vous prie, est-ce que les vieux Grecs et les vieux Romains mangeaient, buvaient, aimaient, haïssaient, riaient, pleuraient autrement que nous ? Mais on insiste : « Il faut être vrai dans les moindres choses, dans les plus minuscules détails ; hors l'absolue vérité, pas de salut. » Oui, j'en conviens, nos archéologues en savent très long, mais ils ne savent pas tout encore, et pas un d'eux, je crois, ne pourrait nous décrire tout à fait exactement le réchaud sur lequel Mucius Scœvola se brûla bravement la main devant le roi Porsenna, ni nous dire au juste comment Phryné était coiffée le jour où elle gagna son procès devant le tribunal des héliastes, grâce à un puissant effet d'audience imaginé par son avocat Hypérides. Eh bien ! peu m'importe. Ce qui m'importe, n'en déplaise aux pontifes de la complète exactitude, c'est que, dans la représentation d'une scène antique, on respire l'atmosphère de l'antiquité. Cette atmosphère, un grand artiste, en dépit de quelques solécismes involontaires dans l'ajustement ou dans le mobilier, saura la répandre sur sa toile, la faire sortir de son marbre et l'en envelopper, et la parfaite précision dans les moindres accessoires ne la remplacerait pas. Pourquoi donc, messieurs, vouloir appauvrir l'art en en chassant l'antiquité ?

La mythologie et l'histoire ancienne fournissent les thèmes des compositions qu'on vous demande à l'école ; il n'est pas surprenant que les modernistes intransigeants s'en indignent ; mais soutiendraient-ils par hasard que l'élégance des gestes et des attitudes ne sont jamais de mise dans le moderne ? Non sans doute. Donc il faut en posséder la science qui s'acquiert lentement. Est-il logique alors de proscrire les sujets où cette élégance et cette noblesse s'imposent ?

Craignent-ils que pour avoir peint des dieux et des déesses, des muses, des nymphes et des héros, on soit inhabile à peindre des contemporains ? David qui fit *Léonidas aux Thermopyles*, les *Sabines*, le *Serment des Horaces*, *Bélisaire* ; Ingres qui fit l'*Apothéose d'Homère* et le *Martyre de saint Symphorien*, ne sont-ils pas, l'un dans le portrait de M. et Mme Pécoul, dans celui des trois dames de Gand, qui n'ont rien d'héroïque, l'autre dans les portraits d'Armand Bertin, de M. Cordier, de M. Bocher, réalistes et modernes, et avec quelle maîtrise ! Gros, lorsqu'il était élève de David, eut, lui aussi, affaire aux Grecs et aux Romains, et très probablement aux habitants de l'Olympe : n'est-il pas le peintre superbe des *Pestiférés de Jaffa*, de *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, de l'étonnant portrait du général Fournier-Sarlovèze, dans lequel semble comme personnifiée avec une puissance incomparable toute une race de soldats épiques ? Avoir appris à draper en beaux plis une tunique, un peplos, une toge, une chlamyde n'empêchera pas de copier exactement

une redingote, un pantalon, une veste, une blouse, un bourgeron ; peut-être même, formé par une besogne plus difficile, aura-t-on moins de peine à les copier.

Enfin, abordant l'éternelle controverse dont l'institution du prix de Rome reste le sujet permanent, M. Kaempfen a trouvé dans les souvenirs inoubliables qu'a laissés la villa Médicis à ceux des maîtres, présents dans l'assistance, qui jadis furent élèves de l'École de Rome, le témoignage le plus péremptoire en faveur de cette institution :

Vous à qui fut autrefois décerné ce prix dont parlaient alors avec révérence ceux mêmes qui, ayant essayé de le gagner, n'y avaient pas réussi, dites à ces zélateurs intolérants d'une religion étroite quelle joie fut la vôtre lorsque votre victoire vous ouvrit le chemin de cette Italie qui était pour vous, pauvres et sans protecteurs, comme un paradis après lequel vous soupiriez sans être assurés d'y entrer jamais ; quels furent votre émotion et vos ravissements lorsqu'il vous fut donné de contempler de vos yeux ces chefs-d'œuvre dont si souvent on vous avait parlé, de les admirer à loisir, d'en prendre en quelque sorte possession ; dites-leur aussi que dans cette villa Médicis d'où la vue est si belle, si poétique et si reposante, la vie est facile, heureuse et douce ; qu'il s'y noue des amitiés que les années ne dénoueront pas ; qu'elle n'a jamais été une prison et que, plus libres encore que vous l'étiez, vos successeurs peuvent aller à leur gré visiter le pays qui les tente, la Belgique, la Hollande, l'Espagne, l'Algérie, la Tunisie, la Grèce, Constantinople, l'Égypte ou la Palestine ; que, lorsqu'ils reviennent, ils trouvent la bonne maison aussi accueillante, aussi hospitalière, et que leur retour la met en fête ; vous leur direz enfin qu'elle est une petite France à laquelle la grande doit une partie de son renom et de son prestige à l'étranger, et que, pour cela, il faut la respecter, l'aimer, lui demeurer fidèle.

Parmi les nominations faites dans la Légion d'honneur à l'occasion du 1er janvier, nous mentionnerons celle de M. Hébert, artiste peintre, membre de l'Institut, promu, sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, au grade de grand-officier ; — celle de M. Brongniart, ancien inspecteur de l'enseignement du dessin dans les écoles de la ville de Paris, nommé, sur la proposition de la Grande-Chancellerie, au grade de chevalier.

On sait les résultats du concours ouvert entre les architectes français pour l'édification des deux palais destinés à remplacer sur les Champs-Élysées, pour l'Exposition universelle de 1900, le palais de l'Industrie : M. Girault, ainsi que cela a été dit ici, a été chargé de l'exécution du petit palais ; quant au grand, une solution plus complexe, sinon plus heureuse est intervenue, qui en a réparti l'exécution entre trois des architectes dont les projets avaient été primés, M. Louvet étant chargé de la partie centrale, M. Deglane, de la façade antérieure, et M. Thomas, de la façade postérieure. Et l'on peut se demander quel édifice hybride sortira d'éléments aussi hetérogènes, quelle conception architecturale pourra être réalisée dans d'aussi étranges conditions : c'est ce qu'un avenir prochain nous révélera. Rappelons que ces monuments ne sont pas destinés à une existence éphémère comme la plupart des constructions élevées à l'esplanade des Invalides et au Champ-

de-Mars, mais qu'ils survivront à l'Exposition de 1900 et doivent orner, à demeure, les Champs-Élysées.

C'est, maintenant, la répartition des divers édifices à construire pour l'Exposition même, qui vient d'être faite : le choix du ministre du Commerce s'est porté sur les autres architectes primés au concours des palais. En voici l'énumération complète :

Entrées monumentales des Champs-Élysées et de la place de la Concorde : M. René Binet.

Pont Alexandre III, partie architecturale et décorative, aménagement des quais et des berges : MM. Cassien-Bernard et Cousin.

Palais de l'éducation et de l'enseignement, galeries des manufactures nationales : MM. Toudoire et Pradelle.

Palais de la décoration et du mobilier : M. Esquié.

Palais de la céramique, des cristaux et de la verrerie : M. Tropey-Bailly.

Palais de l'horticulture, quais et berges entre les ponts de l'Alma et des Invalides : M. Ch.-A. Gautier.

Palais de l'économie sociale et des congrès, passerelles sur les voies aboutissant au pont de l'Alma : M. Ch. Mewès.

Palais de la navigation, du commerce, des forêts, de la chasse, de la pêche et des cueillettes, quais et berges en aval du pont de l'Alma : MM. Tronchet et Rey.

Palais des lettres, des sciences et des arts : M. Sortais.

Palais des aliments : M. Varcollier.

Palais des fils, tissus et vêtements : M. Blavette.

Palais du génie civil et des moyens de transport : M. Jacques Hermant.

Palais du matériel et des procédés généraux de la mécanique ; palais des mines et de la métallurgie ; château-d'eau du fond du Champ-de-Mars : M. Paulin.

Palais de l'électricité et palais des industries chimiques : M. Hénard.

Aménagement de la galerie des machines en salle des fêtes et en palais de l'agriculture : M. Raulin.

Palais de la colonisation : MM. Deperthes père et fils.

Le service des installations est confié à M. Louis Bonnier, auquel M. Masson-Détourbet sera adjoint pour les sections étrangères.

La Société populaire des Beaux-Arts, dont M. Léon Bourgeois est président d'honneur, s'est réunie en un banquet, ainsi qu'elle le fait tous les ans. M. Benoit-Lévy a rappelé le but de la Société, qui, comptant aujourd'hui environ 6.000 membres, se propose de mettre les artistes en relations plus étroites avec le grand public. En effet, elle achète chaque année un certain nombre d'œuvres d'art qu'elle répartit entre ses adhérents. D'autre part, elle fait graver des œuvres importantes et distribue les gravures à ses 6.000 membres. M. Roujon, qui représentait le ministre de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts, et M. Georges Berger, député, ont pris la parole l'un pour louer l'initiative efficace de la Société, l'autre pour demander que l'administration encourage et seconde cette initiative.

M. Léon Bourgeois a éloquemment commenté la devise de « l'art par et pour le peuple », ce qui signifie que l'artiste, qui doit puiser sans cesse aux sources profondes où s'alimente l'âme du peuple, serait rapidement arrivé au terme de ses créations s'il ne se renouvelait pas à ce réservoir commun; il manquerait, en outre, à son devoir si, de ce qu'il doit ainsi à cette source d'inspiration, il ne songeait pas à faire incessamment une part à tous. Parmi les maîtres qui, en notre pays, ont compris le devoir de faire l'œuvre d'art plus intellectuelle, plus véritablement humaine, M. Bourgeois a cité au premier rang, Puvis de Chavannes : à voir son admirable fresque de la Sorbonne, « est-ce que nous ne sentons pas qu'il ne s'agit pas de l'œuvre d'art conçue de la manière petite et personnelle, c'est-à-dire de la chose bien faite, exécutée soigneusement et amoureusement caressée pour le plaisir de celui qui l'a faite, mais de l'œuvre pensée et voulue pour être en même temps, non pas seulement la joie des yeux, mais la leçon de l'esprit et l'aliment du cœur ?... C'est cela l'art par et pour le peuple !... Est-ce-que la beauté ne doit pas être, comme la vérité, le partage commun de l'humanité ? » C'est bien là, en effet, le but essentiel que poursuit l'œuvre de la Société populaire des Beaux-Arts.

La Chalcographie du Louvre vient de publier une magnifique estampe de M. Léopold Flameng, d'après le célèbre tableau de Van Eyck, la *Vierge au donateur,* du Salon Carré. Cette planche comptera parmi les plus belles œuvres de l'éminent graveur, qui a interprété, avec une rare maîtrise, le caractère et le style de l'œuvre originale. La gravure de la *Vierge au donateur* mérite d'être placée aux premiers rangs des chefs-d'œuvre de la gravure contemporaine.

Dans une vente récente, faite à l'hôtel Drouot, ont été adjugés : le *Lac de Némi,* petit panneau de Corot, au prix de 7.400 francs ; l'*Abreuvoir,* de Jules Dupré, 5.100 fr. ; *Bergerie,* de Charles Jacque, 3.100 fr. ; les *Titres de famille,* de Th. Ribot, 7.800 fr. ; le *Pont-Marie,* de Vollon, 4.600 fr. ; *Salammbô,* tableau de Gabriel Ferrier, qui souleva, au Salon de 1880 où il fut exposé, les protestations d'une certaine partie du public effarouché par la prétendue inconvenance du sujet, 5.100 fr.

Le gouvernement a rejeté la pétition qui lui avait été adressée par la Société des artistes français et la Société hippique, et qui demandait l'installation provisoire du Salon et du Concours hippique, en 1897, dans un baraquement temporaire, à édifier sur la place du Carrousel. En consé-

quence, l'administration de l'Exposition universelle revient au projet de démolition partielle du palais de l'Industrie dès le printemps. Cette démolition s'effectuera ainsi en trois périodes. On attaquera, tout d'abord, l'angle sud-ouest du palais; vers le commencement du mois de mars 1897, la façade ouest et une partie importante de la façade sud auront disparu. La nef centrale, convenablement consolidée, abritera pour la dernière fois, le Concours hippique. Dès qu'il aura pris fin, des clôtures en pans de bois seront établies pour séparer le palais en deux parties égales. Les artistes occuperont, pour le Salon, toute la partie est, laquelle aura été évacuée par le Musée des arts décoratifs. Enfin, après la clôture du Salon, cette partie sera démolie à son tour.

La Société des artistes français, se basant sur cette décision, a fixé l'ouverture du Salon au 19 avril, et la clôture au 8 juin. Le dépôt des envois aura lieu : pour la peinture, du 5 au 10 mars; pour la sculpture, du 23 au 27 mars; pour l'architecture, les 28 et 29 mars ; pour la gravure, les 28 et 29 mars. Ainsi se trouve réglée la question du Salon pour 1897.

Mais, pour les années suivantes, jusqu'en 1900, époque à laquelle seront édifiés, aux Champs-Élysées, les nouveaux palais, la Société continue à se préoccuper d'un asile afin d'éviter toute interruption dans ses expositions annuelles. Le comité a adressé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts une lettre où il formule en ces termes sa conclusion :

Deux années nous sépareront encore, en 1898, de l'entrée en jouissance de ce monument. D'ores et déjà, nous insistons donc auprès de vous, monsieur le ministre, au nom des intérêts de l'art, au nom des intérêts des artistes, qui traversent en ce moment une crise malheureuse, nous insistons pour obtenir jusqu'en 1900 un logis pour l'art français et ses représentants.

En recherchant quel emplacement peut nous être assigné sans crainte des représentations malveillantes d'opinions égarées ou isolées, vous vous assurerez la reconnaissance non seulement des artistes, mais celle du pays, de tous les amis des Beaux-Arts, si nombreux, qui placent le Salon annuel au rang des plus nobles manifestations de l'esprit national.

A l'assemblée générale de la Société, qui s'est tenue sous la présidence de M. Édouard Detaille, celui-ci a, dans son allocution, entretenu l'assistance de la même question. Après avoir exposé dans quelles conditions de date et de durée le Salon prochain pourrait avoir lieu au palais de l'Industrie, il a ajouté :

Votre comité a adressé ces jours derniers une lettre au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui a bien voulu m'autoriser à donner à la société l'assurance que l'étude du local allait être reprise dès le mois prochain, et qu'il ne pouvait être question un instant de faire subir une interruption aux expositions annuelles qui constituent, grâce à cette éclatante manifestation des qualités de notre race, un véritable foyer d'art qui est l'orgueil et l'honneur du pays et dont le gouvernement ne veut et ne peut pas se désintéresser.

Nous ne devons pas douter des promesses réitérées qui nous sont faites et nous pensons pouvoir envisager l'avenir sans crainte.

Ensuite M. Detaille a, selon l'usage, exprimé, au nom de la Société, les regrets dus à la mémoire de ses membres disparus dans le courant de l'année.

Le rapport financier, dont le trésorier a donné lecture, accuse, pour l'exercice 1895-1896, un excédent de recettes de 109.722 francs, dans lequel figure, pour le chiffre des entrées du Salon, une plus-value de 40.033 francs sur l'année précédente.

Les élections pour le renouvellement du comité de la Société des artistes français, dit comité des 90, dont les pouvoirs doivent durer pendant les années 1897, 1898 et 1899, ont donné les résultats suivants :

Section de peinture. — MM. Detaille, Bouguereau, Bonnat, T. Robert-Fleury, J. Lefebvre, Benjamin-Constant, Albert Maignan, J.-P. Laurens, J. Breton, Gérôme, L.-O. Merson, Cormon, Harpignies, Tattegrain, Henner, Guillemet, Vayson, R. Collin, Busson, Français, Saintpierre, Yon, Bernier, J. Dupré, Dawant, G. Ferrier, Dameron, Humbert, F. Barrias, L. Glaize, Zuber, Vollon, V. Gilbert, Gagliardini, Demont, Renard, Pille, Pelez, de Vuillefroy, Le Blant, A. Morot, F. Flameng, Petitjean, Hermann-Léon, H. Lévy, Sautai, Vibert, Hébert, Wencker, Dantan.

Section de sculpture. — MM. E.-L. Barrias, Boisseau, Paul Dubois, Bartholdi, Mercié, G.-J. Thomas, Falguière, Blanchard, Georges Lemaire, Coutan, Mathurin Moreau, Boucher, Alphée Dubois, Frémiet, Etienne Leroux, Guilbert, Thabar, Carlier, Albert Lefeuvre, Gardet.

Section d'architecture. — MM. Loviot, Garnier, Daumet, Laloux, A. Normand, Pascal, Raulin, Ginain, Coquart, Redon.

Section de gravure et lithographie. — Burin : MM. Achille Jacquet, E. Sulpis, Lamotte. — Eau-forte : MM. Mongin, Chauvet, Lefort. — Lithographie : MM. Sirouy, Maurou. — Bois : MM. Robert, Baude. — Suppléants : MM. Huyot et Guillon.

La Société nationale des Beaux-Arts a tenu son assemblée générale annuelle sous la présidence de M. Puvis de Chavannes.

Le président a informé l'assistance que les mesures étaient prises pour assurer, dans l'avenir, un local aux Salons annuels de la Société.

Le trésorier a fait connaître le résultat financier obtenu après le dernier Salon, le septième en date qui ait été fait par la Société. Avec une dépense de plus d'un million et demi, le bénéfice a dépassé 200.000 francs.

L'assemblée a ensuite procédé au renouvellement du tiers de la délégation et à l'élection de deux membres décédés ou démissionnaires. Ont été élus : MM. Carolus-Duran, Rodin, Roll, Besnard, Montenard, Mathey, Injalbert, de Baudot, Courtois et Friant ; nouveaux membres élus : MM. Bartholomé, Pierre Lagarde.

Les membres de la Société des amis des monuments parisiens ont procédé à l'élection du comité de la Société.

Ont été élus à l'unanimité : MM. Bournon, archiviste paléographe ; Corroyer, Daumet, Léopold Delisle, Le Breton, Vandal, Pascal, J. Lefebvre, membres de l'Institut : Kohler, bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; André Laugier, secrétaire du Mont-de-Piété ; docteur Philibert, secrétaire général de la Société des Parisiens de Paris ; Maurice Tourneux, Nuitter, archiviste de l'Opéra ; Francisque Sarcey et Sauvageot, architecte du gouvernement.

Le comité de la Société française des Amis des Arts vient de constituer ainsi qu'il suit son bureau pour l'année 1897 : président : M. G. de Dramard ; vice-présidents : MM. J. Lefebvre, membre de l'Institut, Tony Robert-Fleury ; secrétaire général : M. Léon Perrey ; trésorier : Alfred Schweizer.

Le premier jour de l'an russe, l'ambassadeur de France en Russie, le le comte de Montebello, a remis à S. M. Nicolas II, à Saint-Pétersbourg, l'aquarelle exécutée par M. Édouard Detaille, représentant la *Revue de Châlons,* dont la presse française fait hommage au Tsar, en souvenir du séjour qu'ont fait en France les souverains russes. Quinze cents journaux français ont pris part à la souscription ouverte par la presse de notre pays pour offrir cette œuvre d'art à l'empereur de Russie.

La composition de M. Detaille, qui mesure 1 mètre 45 de large sur 90 centimètres de haut, dimensions d'importance pour une aquarelle, représente le cortège impérial passant devant le front des troupes et s'avançant face au spectateur : le Tsar à cheval, revêtu d'un uniforme rouge, porte la main à son kalpack d'astrakan pour saluer le drapeau des chasseurs à pied, qui s'incline devant lui ; à sa droite, s'avance la calèche découverte, traînée par un attelage de l'artillerie, dans laquelle a pris place la Tsarine assise à côté du président de la République ; un brillant état-major entoure les souverains et leur fait escorte ; au loin dominant la perspective de la plaine de Mourmelon, un fond de coteaux dont la distance estompe la silhouette.

Notre ambassadeur a présenté à l'empereur, en même temps que le tableau de la *Revue de Châlons,* l'adresse suivante :

Sire,

La presse française tout entière, sans distinction d'opinions, demande à Votre Majesté la permission de lui offrir un témoignage de respectueuse sympathie pour son auguste personne, et d'amitié pour le noble peuple russe.

En priant Votre Majesté d'accepter ce souvenir, nous sommes assurés d'être les interprètes de tous les Français.

Tous, d'un même cœur, nous avons salué la présence de Nicolas II et de Sa Très

Gracieuse Majesté l'Impératrice à Châlons comme un nouveau gage de l'union de nos deux pays.

Aucune parole n'a plus touché la France que celle qui attestait « la confraternité d'armes » des Russes et des Français.

Le tableau de la revue du 9 octobre 1896, demandé par nous à un grand artiste, fixe un spectacle inoubliable.

Puisse l'image de cette journée historique rappeler à Votre Majesté les vœux que la presse française forme pour la prospérité et pour la grandeur de son règne !

Paris, 31 décembre 1896.

Suivent les signatures des membres du comité général des associations de la presse française : MM. Adrien Hébrard, président ; A. Ranc, Alfred Mézières, Léon Brière, E. Dufeuille, E. Merson, vice-présidents ; Edmond Robert et L. Victor-Meunier, secrétaires ; Edouard Hervé, Jean Dupuy, Alphonse Humbert, Jules Claretie, Paul Strauss, Théodore Henry, E. Pitou, Victor Heurtault, Albert Bataille, F. Denais, Grisier, Jules Chapon et Tardiveau.

Cette adresse était accompagnée de la liste, par ordre alphabétique, des journaux français qui ont souscrit pour offrir cet hommage à l'empereur Nicolas II.

M. de Montebello a remis aussi au Tsar de la part de M. Félix Faure, un album composé de dessins, d'aquarelles et d'autographes ayant trait à la physionomie de Paris et aux fêtes qui furent données durant le séjour des souverains russes en France ; la reliure de ce précieux recueil, qui ne mesure pas moins de 70 centimètres sur 40, est ornée du chiffre et des armes de l'empereur, en or ciselé.

Au carrefour formé par les rues Flachat et Alphonse-de-Neuville et le boulevard Pereire, s'élèvera prochainement un monument en l'honneur d'Eugène Flachat, par souscription des membres de la Société des ingénieurs civils, dont il fut un des fondateurs. L'exécution en a été confiée au statuaire Alfred Boucher. Le buste d'Eugène Flachat surmontera un socle en marbre, dans lequel seront sculptés quatre bas-reliefs qui représenteront les œuvres principales exécutées par le grand ingénieur.

Ces œuvres, aujourd'hui, sont à peu près ignorées du grand public. En élevant ce monument, le but de la Société des ingénieurs civils est de réagir contre cet oubli, de rappeler qu'Eugène Flachat fut, il y a un demi-siècle, l'initiateur des constructions métalliques dont l'application a reçu un si grand développement à notre époque. Ce fut lui, en effet, qui, le premier, dès 1846, employa le fer double T dans la charpente, pour la construction de la gare Saint-Lazare, et, quelques années plus tard, suggéra l'usage exclusif du fer aux architectes des Halles centrales. Par un procédé que l'on croit généralement tout récent et dont on fait, à tort, honneur aux Américains, il déplaça la tour de la cathédrale de Bayeux afin de la reprendre en sous-œuvre.

La partie architecturale du monument d'Eugène Flachat a été confiée à M. Gaston Trélat.

Marseille, où naquit Pierre Puget, a ouvert un concours pour élever, sur une des places publiques de la ville, un monument à la gloire du grand sculpteur. Le jury, présidé par M. Antonin Mercié, de l'Institut, a choisi cinq projets parmi ceux qui avaient été présentés : ce sont, dans l'ordre alphabétique, ceux de MM. Belloc, Ducuing, Hugues, Injalbert et Lombard. Contraint de s'en tenir aux termes formels du programme qui a fixé à 125.000 francs la somme maximum à affecter à ce monument, le jury a dû, de prime abord, mettre hors concours, malgré leurs grandes qualités artistiques, un certain nombre de projets, dont l'exécution aurait dépassé de beaucoup la somme prévue par le règlement du concours.

Entre les auteurs des cinq projets que le jury a retenus, un concours au second degré aura lieu, qui comprendra l'exécution en plâtre (non teinté), au tiers de l'exécution définitive, d'une figure que chacun des concurrents pourra choisir à son gré (le jury, toutefois, appelant leur attention tout particulièrement sur la figure de Puget). Le terme de ce second concours est fixé au 31 juillet prochain.

On vient d'élever dans la basilique de San Lorenzo, à Florence, un monument au grand sculpteur Donatello. L'inauguration solennelle en a été faite en présence du roi et de la reine d'Italie et de plusieurs membres de la famille royale.

On sait les démêlés qu'a eus avec le gouvernement italien le prince Sciarra, au sujet de la riche galerie qu'il possède et dont il vendit à l'étranger plusieurs tableaux de grande valeur, à l'encontre de l'édit Pacca, toujours en vigueur dans les anciens États pontificaux, et dont les prescriptions interdisent toute exportation à l'étranger, sans l'autorisation préalable du gouvernement, des œuvres d'art d'une certaine valeur, appartenant à des particuliers. Après avoir été condamné par le tribunal de Rome à une amende énorme, après appel et révision de cette sentence successivement devant les cours d'appel de Rome et d'Ancône, le prince vit, finalement, sa condamnation réduite par la cour de cassation à 1,800 francs d'amende.

Une convention vient d'intervenir entre le prince et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'Italie, en vertu de laquelle le prince est reconnu libre désormais d'aliéner à son gré les objets qui composent sa collection artistique, le gouvernement italien l'affranchissant de toutes les obligations fidéicommissaires qui l'empêchaient d'en

disposer légalement. En retour, le prince fait don à l'État des œuvres d'art suivantes : la *Vie de Jésus,* de Giotto ; *Vierge et enfant Jésus endormi,* de Giovanni Bellini ; *Vision de Thomas de Celano,* auteur inconnu ; *Pico transformé en Picchio,* de Jérôme da Carpi ; *Vestale portant la statue de Cybèle,* du même ; *Portrait d'Etienne Colonna,* du Bronzino ; *la Vierge, saint Joseph et saint Pierre,* d'Andrea del Sarto ; l'*Eglise du Gesu à la canonisation de saint Ignace,* dessin architectonique de Gagliardi, figures d'Andrea Sacchi ; *Madeleine,* du Guide ; *Pasteurs arcadiens,* de Bartolomeo Schidone ; un fragment de piédestal demi-circulaire, orné de trois figures de bacchantes ; une figure étrusque d'homme ; une figure étrusque de femme ; une statue d'impératrice voilée ; une statue colossale voilée, avec tête ajustée : au total, dix peintures et cinq sculptures d'un grand prix, dont l'État italien est devenu légitime propriétaire, tandis que le prince Sciarra recouvre la libre et pleine disposition de ses collections artistiques.

Ainsi se trouve résolu un différend qui subsistait depuis plusieurs années, dont toutes les juridictions avaient eu à s'occuper en Italie, et sur lequel le gouvernement italien avait introduit une action, même en France, pour obtenir la restitution des tableaux que le prince avait vendus à divers collectionneurs parisiens : sur cette demande, toutefois, les tribunaux français s'étaient déclarés incompétents.

Le sculpteur Émile Chatrousse, qui vient de mourir, était né à Paris en 1830. Il fut le dernier élève du vieux Rude. Son art souple et délicat, fait de grâce et d'élégance, revêt toujours une forme harmonieuse, — comme dans l'exquise *Liseuse,* en marbre, du musée du Luxembourg, ou encore dans cette charmante figure de *Jeune Parisienne* (Salon de 1876) qui reste « l'un des types les plus gracieux de la sculpture moderne », — parfois aussi une fière allure et l'expression d'un beau sentiment, telle la *Jeanne d'Arc,* dont la ville de Paris a élevé le bronze sur le boulevard Saint-Marcel, et dont l'État a placé un exemplaire à Saint-Denis, dans la maison d'éducation de la Légion d'honneur.

Divers édifices publics, à Paris, sont ornés d'œuvres de Chatrousse : l'église de Saint-Eustache possède de lui, dans la chapelle des morts, un marbre remarquable : « Heureux ceux qui pleurent ! » ; la cour du Louvre, les marbres de l'*Art chrétien* et de la *Renaissance faisant connaître l'Antiquité ;* le théâtre du Châtelet, la *Comédie,* statue en pierre ; l'église Saint-Leu, une statue de *saint Gilles ;* le nouveau Louvre, l'*Automne,* groupe en pierre, etc. Citons encore : un joli marbre, *Petite Vendangeuse,* au musée de Grenoble ; une *Madeleine au désert,* au musée de Dunkerque ; la *Renaissance,* au palais de Fontainebleau ; la *Nourricière,* au musée Galliera ; un haut-relief à l'hôtel-de-ville de Ham, les *Héros de l'indépendance nationale à travers les âges ;* un buste de *Madame de Sévigné,* au musée Carnava-

let, etc. Faut-il mentionner son groupe en plâtre, la *Pitié,* exposé à l'avant-dernier Salon, où il avait représenté sur le champ de bataille un soldat français donnant à boire à un cavalier prussien mourant? On s'accorda généralement à voir là l'erreur d'un artiste de talent.

Chatrousse avait publié dans divers journaux, notamment dans l'*Artiste,* des articles de critique d'art.

A Naples, vient de mourir le peintre italien Saverio Altamura, que les agitations politiques dans la Péninsule, auxquelles il fut mêlé dès 1848 et il prit une part très active lors du mouvement libéral contre la dynastie bourbonienne, n'empêchèrent pas d'étudier et de pratiquer avec un sérieux talent la peinture d'histoire. Au contraire, l'emprisonnement, l'exil, les vicissitudes de toute nature qu'il eut à subir durant une partie de son existence, lui inspirèrent le sujet de diverses œuvres remarquables, dont les ardentes convictions de l'homme de parti n'étaient pas les seuls mérites. De ce nombre sont les tableaux, les *Premiers pas d'un exilé sur la terre étrangère* et les *Songes de l'exilé,* qui firent à l'auteur un grand succès de popularité en Italie.

Altamura fut, — de même que le peintre belge Victor Lagye, dont nous annoncions la mort à Anvers, il y a quelques mois, — le compagnon d'armes de Garibaldi dans la campagne des Mille. « Pendant l'expédition, raconte le *Temps,* au quartier-général près de Capoue, Altamura fit un portrait de Garibaldi, qui est conservé au municipe de cette ville. La séance avait lieu en plein air, et le portrait était déjà très avancé, quand les balles sifflèrent autour du modèle et du peintre. Les troupes bourboniennes ouvraient le feu. Garibaldi dut lever la séance pour monter à cheval. Le portrait ne fut jamais achevé. »

Après ces évènements, le peintre rentra à Naples où il n'a cessé de demeurer. Son œuvre la plus réputée est une grande composition historique, *Marius vainqueur des Cimbres.*





LES LIVRES

La Soubrette de Molière, à-propos en vers, par Émile Blémont, dit par Mme Marie Kolb, à l'Odéon, le 15 janvier 1897, pour le 275e anniversaire de Molière (Paris, A. Lemerre).



OUR fêter, à l'Odéon, cette année, l'anniversaire de Molière, M. Émile Blémont a écrit, sous le titre de la *Soubrette de Molière,* un à-propos en vers alertes, savoureux, fort bien frappés, qu'une fine comédienne a débités devant le buste du Maître. Selon toute vraisemblance, j'imagine que, interprétée par l'accorte et délurée Toinette du *Malade Imaginaire,* avec son verbe franc, sonnant haut et clair, sa rondeur, sa verve et sa bonne-humeur, cette poésie a prestement passé la rampe et brillamment enlevé les applaudissements. A la lecture, elle garde de même sa vivacité et son entrain, elle reste la très vivante synthèse, très exacte aussi, de l'un des types immortels créés par Molière. Écoutez-la plutôt, affirmant, sans barguigner, son illustre origine :

..... Bah ! je parlerai franc, sans faire d'embarras,
Et le buste, je crois, ne se fâchera pas.
Telle que me voilà, devant vous, sur les planches,
Si modeste que soit mon casaquin sans manches,
Ne suis-je pas, d'ailleurs, un peu plus, un peu mieux
Qu'une simple mortelle ? Il fut pareil aux dieux,
Celui qui me créa pour vous mettre en liesse,
Et parfois je me sens presque demi-déesse !
Un beau jour, au milieu d'un chef-d'œuvre nouveau,
Il me fit, en riant, jaillir de son cerveau,
Pallas du tablier, Minerve minuscule,

Brave, alerte, prompte à railler le ridicule.
Aux méchants comme aux sots m'attaquant sans délai
Et pour arme partout mon bon manche à balai...

Plus loin, elle vous dira, la fine mouche, qu'elle se plaît, en plus d'un cas, à remplir son rôle de providence pour les amoureux :

Si je n'étais pas là, ces grands enfants, sans doute,
Pourraient bien s'égarer : je leur montre la route.
Je suis, dès qu'il convient, leur mentor en jupon ;
C'est moi qui les défends du jaloux, du fripon,
Des vieilles gens perdus d'égoïste folie ;
Et, quand ils sont brouillés, je les réconcilie.
Cela, qu'on soit tranquille, en tout bien, tout honneur :
Paix au mari futur, mais guerre au suborneur !
Avant le conjungo, quoi que chante le sire,
Je ne lui permets rien, les soirs que l'on veut rire ;
Et, si j'ai par moments l'air fort expéditif,
Lorsque je m'entremets, c'est pour le bon motif.

Elle est bien fille du génie de Molière, cette soubrette, qu'elle se nomme Dorine, Nicole, Martine ou Toinette, et c'est avec une fierté légitime qu'elle peut dire :

Laissez-moi faire ! Allez ! vous aurez beau chercher
Parmi la fine fleur du théâtre étranger,
Ma pareille ne s'y trouve pas, je m'en vante...

Théâtre contemporain, dernière série (1881-1883), par J. Barbery d'Aurevilly (Paris, P.-V. Stock).

Le pieux devoir que s'est volontairement imposé un dévouement sans bornes à la mémoire de Barbey d'Aurevilly, ne se dément pas un instant envers la mémoire du grand écrivain. Ce volume en est un nouveau témoignage ; il comprend et rassemble les critiques théâtrales, éparses dans les journaux, de 1881 à 1883, sur les œuvres, plus ou moins éphémères, qui ont tenu l'affiche durant cette période. La critique de Barbey d'Aurevilly ne se restreignait jamais, on le sait, à l'étroite appréciation des œuvres de théâtre et de l'interprétation. Des particularités de chaque pièce, son jugement s'élevait et se généralisait. Avec cette magie de style, cette acuité et cette intensité d'expression, cette originalité de pensée, qui donnent à tout ce qu'il a écrit l'impression de la vie, il a étudié, — non pas, certes, sans passion, c'eût été trop contraire à son tempérament, et, au surplus, nous aurions lieu de le regretter, — les auteurs dramatiques contemporains : les deux Dumas, Augier, Labiche, Sardou, Vacquerie, Alfred de Musset, etc., ainsi que leurs interprètes : Got dans l'*Avocat Pathelin*, Mounet-Sully dans l'*Œdipe-Roi*, Coquelin dans l'*Aventurière*, Mme Doche dans la *Dame aux Camélias*, Ad. Dupuis, Mmes Rousseil,

Tessandier, Thérésa, Céline Chaumont et combien d'autres, même en remontant à Rachel, à Mlle Mars, à Talma.

On voit par là ce que le recueil des critiques théâtrales contenues dans ce livre, où les articles même sur les représentations de l'Hippodrome et du Cirque apportent leur contingent d'aperçus curieux, d'observations imprévues et piquantes, peut présenter d'intéressant et de varié. De même que dans l'histoire littéraire, l'autorité de Barbey d'Aurevilly, considéré au point de vue particulier du critique, — l'une des faces plutôt secondaires de ce hardi et puissant esprit, — pèsera, en mainte question, d'un poids décisif, dans l'histoire de l'art dramatique de notre époque. Combien d'idées émises là, hier paradoxales d'apparence, seront des vérités de demain !

Œuvres de Molière : La Malade imaginaire. — La Comtesse d'Escarbagnas, notices de T. de Wyzewa, illustrations de Maurice Leloir (Paris, E. Testard).

La voici donc terminée, la publication de cette monumentale édition de Molière, la plus somptueuse à coup sûr, qui ait jamais paru des œuvres du grand comique. Durant la longue période qu'elle a nécessitée, l'effort le plus constant ni le soin le plus scrupuleux ne se sont un instant démentis, de la part des artistes et des écrivains qui y ont collaboré, aussi bien que de celle de l'éditeur qui l'a dirigée. La satisfaction de voir achevée cette importante entreprise n'a pas été donnée à Émile Testard, que la mort a enlevé, il y a un an à peine. Déjà avaient disparu successivement le peintre Jacques Leman, un artiste dont le renom n'a pas égalé le talent et à qui le délicat et habile dessinateur Maurice Leloir avait succédé dans la composition des illustrations ; puis l'érudit Anatole de Montaiglon, remplacé dans la rédaction des notices par M. de Wyzewa. C'est pour tous un honneur d'avoir attaché leur nom à ce magnifique ouvrage qui, par la belle tenue, la double perfection de la typographie et des estampes, comptera parmi les plus remarquables productions de la librairie française contemporaine.

Le nom de l'aqua-fortiste Géry-Bichard ne saurait être omis dans la nomenclature de ceux qui y ont collaboré, non plus que celui du maître typographe d'Évreux, Charles Hérissey : les fines et fidèles estampes gravées par le premier, l'impression en beaux et larges caractères faite sur les presses de l'autre, ont, pour leur bonne part, contribué à l'heureux achèvement et au succès définitif de cette belle collection.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE



L'ART AU PANTHÉON



De loin, à travers les allées du Luxembourg, qui me sont familières, j'aime à apercevoir, émergeant des cimes verdoyantes, la fuyante silhouette du Panthéon, soit que, perdu dans la brume comme en un rideau d'améthyste ou d'opale, il semble dérober son orgueilleuse coupole dans la nue, soit que, profilant sa lourde masse dans l'azur, il m'apparaisse, tel qu'il est en réalité, un énorme sépulcre défiant le ciel.

En présence de la basilique de sainte Geneviève, mon esprit, perdu dans la tristesse des choses qui ne sont plus, cherche le souvenir d'un passé glorieux; mais l'œuvre de Soufflot demeure lettre morte, et c'est en vain que l'on y évoquerait la douce image de la bergère de Nanterre ou la figure barbare du roi des Huns : l'une et l'autre en sont absentes. La cathédrale qui reçut les dons magnifiques de la veuve de Clovis, en même temps que les restes mortels de la patronne de Paris; le monument qui subit l'incursion des hommes du Nord, et dont les murs furent trop étroits

pour contenir les foules; l'église de Sainte-Geneviève, enfin, *a été*, et c'est le Panthéon qui *est*, — œuvre profane, issue d'un siècle d'incroyance. En face de ce monument qui n'a rien d'un temple religieux, on songe aux antiques forums; entre ses doubles rangées de colonnes corinthiennes, on s'imagine voir circuler gravement les membres de l'aréopage qui présidaient aux destinées de la patrie : on a peine à s'y représenter des fidèles prosternés en de ferventes adorations. Certes, le rôle de la frêle enfant dont la houlette fut victorieuse du marteau d'Attila est assez noble et assez grand pour que son souvenir fût digne d'être fixé sur la toile; car, sans l'obstination de cette courageuse fille, « la petite ville de Lutèce, réservée à de si hautes destinées, serait devenue, comme tant d'autres cités gauloises plus importantes qu'elle, un désert dont l'herbe et les eaux recouvriraient aujourd'hui les ruines [1] ». Quelque reconnaissance que méritassent le courage et la vertu de sainte Geneviève, ils ne pouvaient empêcher la destinée certaine du monument de Soufflot, appelé, par la conception et le style tout profanes de son architecture, à consacrer les gloires patriotiques de la France et à porter inscrit sur le fronton : « *Aux grands hommes la Patrie reconnaissante* ».

Mais, laissant de côté ceux d'autrefois, ma tremblante pensée s'en va vers ceux d'aujourd'hui; ceux-ci seront, demain, réunis à ceux-là, — ô néant des humaines ambitions! — car la distance qui les sépare n'est rien dans la marche du temps. Pour nous, les grands, les véritables grands hommes, dans le présent comme dans l'avenir et dans le passé, ce sont les penseurs et les artistes, c'est-à-dire ceux qui donnent un idéal à la destinée de l'homme et bercent de douces chimères, de consolantes espérances cet enfant de la douleur; héros pacifiques dont la gloire n'est point faite de conquêtes sanglantes ou de violences tyranniques, mais des seuls efforts d'une vie de rêves et de labeur. C'est bien, en vérité, aux héros d'une si noble tâche que le Panthéon doit appartenir : que dis-je? il appartient d'ores et déjà à ceux qui, par leur prestige artistique, ont été appelés à inscrire leur pensée vivante et durable aux parois de l'édifice.

Cette pensée, quelle est-elle? Il nous suffit, pour la connaître, de franchir le seuil de ce temple devenu un sanctuaire de l'art.

[1] Amédée Thierry, *Histoire d'Attila*.

L'immense cénotaphe, tout baigné de clarté, n'a rien d'attristant; mais on conçoit que ses froides murailles aient réclamé l'aide du pinceau pour se vêtir. Cette nécessité, comprise dès l'édification du monument, fit naître plusieurs tentatives qui, toutes, échouèrent. C'était au marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, qu'était réservé l'honneur de réaliser ce vaste projet décoratif. Dans un rapport au ministère de l'Instruction publique, le directeur des Beaux-Arts proposa, pour la basilique de Sainte-Geneviève, la conception grandiose d'une décoration dans laquelle la légende de la patronne de Paris se lierait à l'histoire religieuse de la France. Ce rapport obtint une première approbation, qui devait être bientôt suivie de la complète adhésion du ministre [1].

Dès lors, M. de Chennevières se livra activement à l'organisation des travaux décoratifs, stimulant le zèle des artistes dont, avec raison, il redoutait les lenteurs : « Ils n'ont pas assez songé, écrivait-il ici-même, que jamais administration ne pourra offrir murailles pareilles aux forts, aux mâles de l'École [2] ». Le moment, d'ailleurs, était critique ; c'était au lendemain de nos revers, et l'Europe, les yeux fixés sur notre pays en deuil, assistait, attentive, aux efforts qu'il tentait pour se relever et reconquérir sa place au rang des nations. Voilà de quoi expliquer la patriotique résolution du directeur des Beaux-Arts, et aussi son appréhension d'événements qui eussent entravé la réalisation de ce projet, bien fait pour mettre en pleine lumière le génie artistique de la France.

Passons sur les détails d'exécution des travaux et sur les difficultés surmontées : d'ailleurs, le récit, très attachant et très documenté à la fois, en a été fait, dans l'*Artiste* [3], par le marquis de Chennevières lui-même, et ces articles resteront comme l'historique par excellence de la vaste et mémorable entreprise due à l'initiative de notre éminent collaborateur, qu'il a inspirée et conduite avec le dévouement le plus éclairé, et par laquelle il s'est assuré un titre imprescriptible à la reconnaissance de son pays. Parcourons maintenant l'œuvre réalisée par de si généreux efforts.

[1] M. de Fourtou.

[2] *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts : Les Décorations du Panthéon* (Cf. l'*Artiste*, année 1885, *passim*).

[3] *Ibid.*

*
* *

Dès le seuil, à droite, apparaît la *Prédication de saint Denis,* par P.-V. Galland. Au milieu d'une foule recueillie, l'apôtre fait entendre la parole évangélique ; au premier plan, des femmes viennent puiser de l'eau à la citerne voisine ; l'une d'elles attache un regard de maternelle tendresse sur le nouveau-né qu'elle tient dans ses bras ; l'on se plaît à admirer, dans le côté droit du panneau, une jeune fille à la taille svelte, soulevant son amphore et écoutant attentivement les exhortations du saint. Mais l'œil se fatigue vite devant la confusion de ce premier plan, causée par un manque de justesse des valeurs ; une perspective insuffisante accuse le second plan, où l'évêque paraît quelque peu monumental, eu égard à la distance où il est placé.

Le contraste est complet si, du panneau de Galland, l'œil se reporte, à gauche de l'entrée, vers celui de M. Bonnat ; contraste dans la couleur comme dans le sujet. Il ne s'agit plus ici de la mission évangélique de saint Denis, si douce au cœur de l'apôtre, mais du couronnement de cet apostolat par le martyre. L'énergique pinceau de M. Bonnat s'est moins complu au côté symbolique de la légende qu'à la violence même de l'action : des victimes gisent, décapitées, dans le sang qui ruisselle ; soudain les bourreaux reculent, terrifiés d'épouvante et d'effroi à la vue du miracle qui s'opère sous leurs yeux : le saint évêque saisissant des deux mains son chef qui a roulé à terre sous la hache. La draperie blanche, qui recouvre le vieillard debout derrière saint Denis, ajoute encore une note funèbre à cette composition, où la sombre tonalité de la couleur accentue la tragique horreur du sujet. Peut-être l'artiste a-t-il cédé ici à cette tendance, qui lui est coutumière, de prendre trop volontiers les tons noirs pour des tons puissants. Quoi qu'il en soit, sa peinture est d'un effet saisissant et se distingue par de réelles qualités de science et de solidité.

En avançant vers la gauche, le visiteur se trouve en présence de la partie la plus récente de la décoration du Panthéon ; ce sont les fresques d'Élie Delaunay. Elles se divisent en deux parties, dont l'une occupe les trois entrecolonnements, à droite, et l'autre demeure isolée, à gauche.

Dans le panneau qui forme le centre de la partie droite, la sainte, debout sur les degrés qui conduisent au baptistère, exhorte

les Parisiens épouvantés de l'approche des Huns, stimule leur courage, et leur affirme que le fléau de Dieu n'entrera pas dans Paris. Ce langage surprend la population animée de sentiments divers pour Geneviève : les uns, menaçants, près de la massacrer, d'autres se préparant à la brûler comme sorcière ; au premier plan, un homme trapu, à la forte carrure, sorte de boucher qu'on prendrait aussi bien pour un bourreau, assiste gouailleur à cette scène, accompagné de son molosse ; deux brutes bien assorties, l'homme et le chien. Entourée de cette foule grossière, tumultueuse et hostile, la pâle et frêle jeune fille, protégée par sa seule faiblesse, mais soutenue par l'ardeur de sa foi, paraît comme inspirée, et c'est bien un rayon d'en-haut qui éclaire son doux et fin visage. Ceux qui la vénèrent se pressent à ses côtés ; l'un d'eux, le front dans la poussière, baise le bas de son vêtement, dans un mouvement de piété touchante, qui est une heureuse inspiration du peintre. Cet homme prosterné et le groupe des jeunes filles vêtues de blanc, réunies sur le seuil de l'église, forment le cadre parfaitement poétique dans lequel se détache Geneviève. Par cette opposition de la délicatesse et de la poésie contrastant avec la force brutale et la vulgarité, l'artiste a su rendre saisissant l'esprit de sa composition.

Le panneau de gauche est rempli par des groupes qui discutent avec animation ; ceux-ci se relient à travers la colonne, au groupe séditieux qui occupe le milieu de la composition. Plus loin, quelques familles effrayées se disposent à fuir et réunissent en un char les objets qu'elles s'apprêtent à emporter.

A droite du panneau central, dans un paysage vraiment héroïque, apparaît Sédulius, envoyé par saint Germain d'Auxerre, pour offrir à Geneviève le pain bénit, qui est, dans l'Église, le signe de l'union et de la charité.

Dans le panneau isolé, à gauche du grand carton, domine la sinistre et féroce figure d'Attila, qui forme comme la basse formidable de cette dramatique symphonie : l'œil ardent sous un front bas et têtu, les pommettes saillantes au-dessus des maxillaires proéminents, tout annonce en lui une implaccable ténacité. Il marche en avant, conduisant son armée au travers des gorges resserrées, sous un ciel qu'obscurcit la fumée des incendies allumés au passage. Son coursier, l'œil démesurément ouvert, les naseaux dilatés et frémissants, semble aspirer l'odeur du carnage ; tandis que,

le précédant, un chien sauvage, les poils hérissés, la gueule menaçante, les crocs prêts à déchirer, annonce l'arrivée du « fléau de Dieu ». Attila, avec, à sa droite, un barbare demi-nu, qui porte une tête sanglante à la pointe d'un glaive, est bien conçu dans son vrai caractère, et placé à souhait dans le cadre d'horreur voulue, au-dessus d'un monceau de cadavres qui, au premier plan, lui font comme un sanglant piédestal. Ce fragment ajoute encore à l'impression de l'ensemble, mais il n'est plus du même dessin puissant qui fait chercher le nom d'un maître au bas de cette peinture. Le nom, à peine marqué, et que difficilement l'on découvre, est celui d'un de ces grands disparus dont nous parlions, que la mort surprit avant le terme d'une carrière illustre. Sa fresque du Panthéon fut l'un des travaux que la mort ne permit point au peintre de terminer [1]. Voilà pourquoi, dans l'exécution, toutes les parties n'en sont point à la même hauteur. Élie Delaunay vivant, l'œuvre eût été mise « au point ». Et c'est avec un sentiment de respect mêlé de regret que l'on approche de ce souvenir resté inachevé, dans lequel a passé la main du génie.

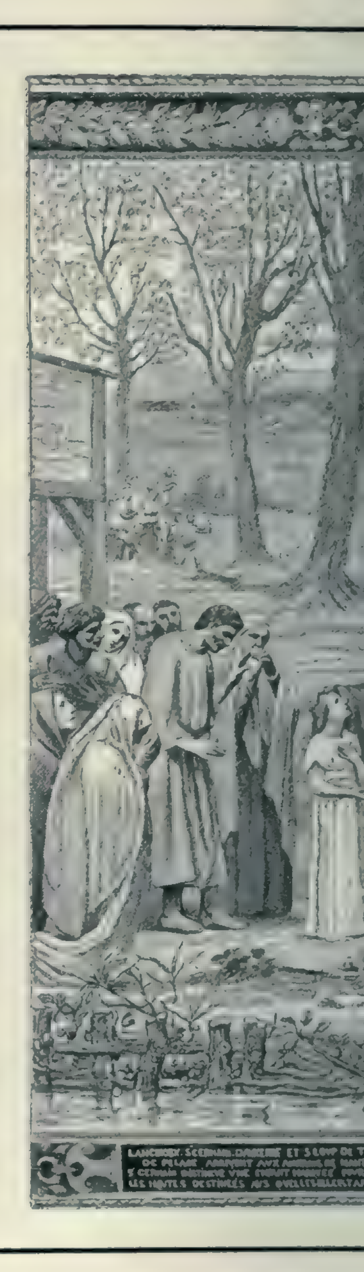
*
* *

La Jeunesse et la Vie pastorale de sainte Geneviève, tel est le sujet traité par M. Puvis de Chavannes, sur l'entrecolonnement de droite.

Voici, formant une composition distincte, le premier de ces quatre panneaux si harmonieusement unis à la muraille, qui nous montre, presque enfant encore, la sainte agenouillée au pied d'une croix rustique ; ses tranquilles brebis paissent non loin d'elle sur un côteau en pente douce; des arbres au tronc noueux, au feuillé rare, couronnent ce coteau, se profilant sur un ciel léger et clair, que l'aube teinte à peine : la poétique figure de Geneviève ne pouvait

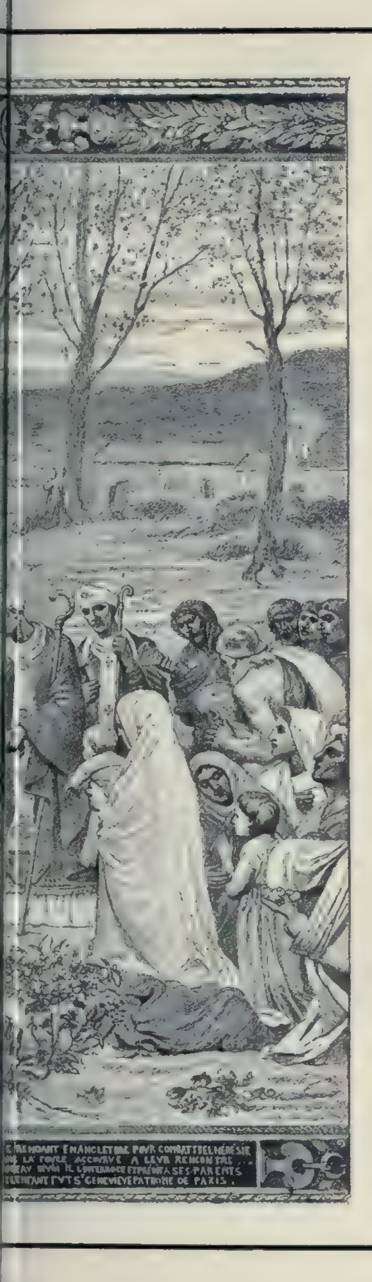
[1] La tâche était malaisée, de compléter l'œuvre qu'Élie Delaunay laissait inachevée. C'est l'un de ses élèves, M. Coursellcs-Dumont, qui l'a assumée. A la mort du maître, l'exécution de la composition principale, la *Prédication de sainte Geneviève,* était assez avancée pour qu'il ait paru préférable de la conserver telle définitivement, bien qu'en certaines de ses parties elle ne fût guère restée qu'à l'état d'ébauche. Le travail de M. Coursellcs-Dumont a consisté à exécuter le panneau latéral, *Attila,* d'après le carton de Delaunay. Afin de ne pas rompre l'unité de l'œuvre entière et d'éviter tout disparate dans l'ensemble, le continuateur s'est évertué à une facture assez sommaire, qui maintînt à sa peinture un caractère d'ébauche analogue à celui du panneau principal. Il est juste de constater qu'il s'est tiré à son honneur de cette entreprise difficile, qu'il a justifié la confiance placée en son talent.

L'



Sainte

Fresque de Puvis d



eneviève

Chavannes, au Panthéon.

nous apparaître en un cadre à la fois plus simple, plus grandiose, ni mieux approprié au caractère de la scène et au sentiment de piété qui s'en dégage. Au premier plan, un bûcheron et sa compagne s'arrêtent en contemplation à la vue de la jeune fille ; muets et recueillis, ils unissent leur prière à la sienne. Quelle vérité dans l'attitude de cet homme retenu là par le charme de cette apparition inattendue ! La femme, portant dans ses bras son nourrisson, esquisse un geste de surprise et d'admiration contenue, qui exprime avec une éloquente simplicité et une émotion touchante la foi de ces cœurs simples et croyants. Dans ce couple rustique, et sous ces formes frustes, Puvis de Chavannes exalte l'humanité telle qu'elle est sortie des mains de Dieu avant que la civilisation ne l'ait déformée et rapetissée : « Vies humaines qui glissaient, ainsi que les rivières dont s'arrose la campagne, que la terre assombrit de ses ombres, mais où le ciel réfléchit une image [1] ».

La *Prière de Geneviève* sert seulement de préambule au sujet principal qui se déroule, à gauche, dans le grand carton que les colonnes coupent en trois parties sans rompre l'unité de la composition.

Saint Germain d'Auxerre, accompagné de saint Loup, rencontre Geneviève aux environs de Nanterre. D'un geste paternel, l'évêque bénit l'enfant qui lève vers lui un regard d'ineffable candeur. L'inégalité des âges et des conditions disparaît ici : seules, deux grandes âmes sont en présence. La venue du saint évêque, sa prédiction des hautes destinées de l'humble bergère, comblent de joie ses parents qui semblent contenir difficilement leur émotion. Aux alentours, des paysans qui sont venus se joindre au groupe principal, demeurent pieusement prosternés. Les mères, en des attitudes de foi naïve et profonde, s'empressent de présenter leurs enfants au Pontife. Ainsi entrevues, ces femmes ont je ne sais quelle noblesse qui les auréole et les transfigure ; elles représentent visiblement l'idée de la maternité telle que la conçoit Puvis de Chavannes, c'est-à-dire magnifiée, idéalisée. Les personnages de Puvis sont moins humains qu'abstraits (prétendent les détracteurs du grand artiste), leur forme et leur couleur étant négligées au profit de l'idée qu'ils représentent. Eh ! qu'importe leur abstraction puisqu'ils se trouvent placés, toujours, dans un milieu qui les explique ! Et comment le spectateur désapprouve-

[1] Longfelow, *Evangeline*.

rait-il ces simplifications voulues, parfaitement conscientes, dans l'exécution, en présence d'une peinture sévère, souverainement harmonieuse, dont le ton effacé est en si complète concordance avec la simplicité de la ligne comme avec la grandeur du style. Au fond, à gauche, on apporte un malade qui compte sur la bénédiction du saint pour obtenir sa guérison. Sur le premier plan, de robustes bateliers ont rapproché leur barque ; ils écoutent gravement la parole de l'évêque : à les voir ainsi campés, superbes d'allure et de force sereine, le souvenir des antiques se dresse devant l'esprit émerveillé. Ces femmes occupées à traire une vache là-bas, n'évoquent-elles point, pareillement, à notre imagination les formes les plus pures et les plus nobles de l'art antique ? Dans le profil austère de celle qui est courbée, et sous le casque d'or de sa chevelure, c'est Minerve elle-même que l'on croit entrevoir.

L'action se déroule entre la Seine, dont les eaux miroitantes baignent la campagne, et le mont Valérien, d'un ton exquis de bleu violet, qui lui sert de fond. Çà et là de grands arbres découpent le léger feuillage de leurs branches grêles sur le ciel déjà assombri par l'approche du crépuscule. Au loin, quelques maisons perdues dans la campagne déserte... C'est l'heure calme et sereine où les troupeaux regagneront l'étable, l'heure qui ramènera les époux et les fils sous le toit familial, le doux instant qu'attendent les mères et les femmes, tandis qu'autour d'elles s'épandent le murmure apaisé de la nature qui s'endort, la solennité, pleine de mystère et de charme, du jour qui décline. L'âge d'or semble renaître devant notre imagination étonnée. A travers l'œuvre entière, d'ailleurs, l'artiste poursuit l'évocation d'un monde qui n'est plus. Ce monde-là fut-il, en réalité ? Je ne le sais et ne le veux point savoir. Puvis de Chavannes nous y fait croire et il met tant d'art en sa fiction que l'on serait coupable de lui demander autre chose que ce pur enchantement de l'esprit et des yeux, dont il possède le magique secret.

*
* *

En quittant les compositions de M. Puvis de Chavannes, le visiteur se trouve dans le bras droit de la croix formée, dans le plan de l'édifice, par l'ancienne chapelle de sainte Geneviève. La décoration du côté droit de cette chapelle a été confiée à M. Henri

Lévy ; c'est l'histoire de Charlemagne qui lui en a fourni le sujet.

Dans le carton isolé, le peintre a représenté l'empereur d'Occident assis sur son trône et entouré des hommes célèbres du temps. Au premier plan, au bas des marches du trône, un moine instruit des enfants ; à gauche, un chevalier, l'épée à la main, fièrement campé dans sa tournure martiale. S'il faut louer certaines parties de la composition, en particulier le mouvement du moine enseignant, il faut regretter aussi que tout ce premier plan ne se relie pas assez à la figure principale ; Charlemagne paraît trop isolé, dans le haut, avec ses savants et ses paladins.

Le panneau principal montre Charlemagne couronné empereur par Léon III, dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre : au centre de la composition, le souverain pontife, entouré de son clergé, s'avance vers l'empereur qui gravit les marches de l'autel, aux acclamations du peuple qui l'environne ; des étendards flottent de tous côtés, dans la sombre basilique, au fond de laquelle une porte ouverte laisse apercevoir la ville de Rome. Au-dessus du groupe central, formé par le pape et l'empereur, saint Pierre, soutenu par des anges, bénit l'union de la France avec l'Église ; anges et saint semblent trop à la portée des vivants, et surtout trop près de les écraser : d'où l'impression d'étouffement qui, jointe au voisinage trop immédiat des enfants de chœur alignés sur les degrés de l'autel, diminue singulièrement la grandeur du souverain ; en outre, le manque de parti-pris dans l'éclairage, ainsi que ces enfants de chœur dans leurs vêtements blancs, ajoutent à tant de notes noires, qui ne se tiennent point entre elles, une note blafarde qui papillote et ne s'explique pas davantage.

Sur la gauche, au premier plan, les cardinaux, assis sur trois rangs, en des attitudes aussi naturelles qu'observées, forment le côté intéressant de cette toile ; les rudes profils de ces figures, conçues dans un dessin très libre, donnent, mieux que tout le reste, la véritable mesure du talent de M. Lévy.

Le *Mal des Ardents ; Une procession de la châsse de sainte Geneviève au XVe siècle*, par M. Maillot, ornent respectivement la droite et la gauche du fond de la chapelle.

La relique miraculeuse descendue dans le but d'obtenir la cessation des pluies, le 14 janvier 1496, est dévotement portée à Notre-Dame. Les bourgeois de Paris, à qui revenait l'honneur de

porter la châsse, sont représentés en longs vêtements blancs, couronnés de fleurs et de feuillage. L'abbé de Sainte-Geneviève, en mître blanche, est à droite de l'évêque, en mître dorée. Viennent ensuite le lieutenant civil et militaire, le prévôt des marchands, le prévôt de Paris, magistrat à la fois civil et militaire représentant le roi ; le capitaine des gardes suisses, marchant devant la châsse, à côté d'un chanoine de Notre-Dame, etc. La procession se termine par les tambourins du roi, fanfares, fifres et trompettes. Erasme, malade de la fièvre, assistait à la cérémonie : on le reconnaît, aisément, au premier plan du tableau.

A gauche du groupe principal, deux femmes sont assises près d'un petit reposoir ; sous leurs modestes habits et leurs simples coiffes, elles ont une saveur particulière d'archaïsme ; et l'on devine en elles des cœurs chrétiens battant à l'unisson, et véritablement émus par le spectacle de cette auguste cérémonie. On serait tenté d'oublier la longueur démesurée du bras qui s'appuie sur le reposoir, tant est évidente la sincérité de l'artiste. D'un bout à l'autre de sa composition, du reste, et en dépit de la mièvrerie de cette peinture qui conviendrait mieux à un missel qu'à une muraille, M. Maillot révèle une conscience et une conviction extrêmement méritoires.

Clovis forme le thème des peintures dont M. Blanc a recouvert le côté gauche de la même chapelle.

La *Bataille de Tolbiac* occupe les trois premiers entrecolonnements qui se succèdent de gauche à droite sur la muraille : au centre, le chef des Francs, dont les troupes ont déjà reculé par trois fois, invoque le Dieu de Clotilde et jure de se convertir s'il est victorieux. Dans le haut de la composition, le Christ apparaît sur les nuées, dirigeant les légions célestes contre l'armée ennemie.

Les Alamands, lancés au galop sur les Francs, sont repoussés par saint Michel et saint Raphaël, en une mêlée indescriptible d'hommes et de chevaux, d'archanges et d'épées. Le roi Sigebert ayant abandonné le champ de bataille, ses troupes s'enfuient en désordre vers les chariots laissés à la garde des femmes, qui, honteuses de leur défection, repoussent les fuyards. Dans le ciel, un ange montre le Seigneur qui disperse les ennemis. L'œuvre de M. Joseph Blanc témoigne d'une incontestable science de composition et d'une réelle habileté de métier ; mais il se dégage de l'ensemble une impression de monotonie qu'il faut attribuer

autant au parti pris d'une exécution décolorée et blafarde qu'aux attitudes des personnages, figés dans leurs mouvements en dépit des scènes tumulteuses qu'ils représentent.

Dans le panneau isolé, à droite, le roi des Francs reçoit le baptême : sa morne attitude fait plutôt songer au Christ subissant la flagellation... Et c'est encore, dans ce panneau, la même coloration blafarde, la même monotonie dans le caractère des figures.

*
* *

Le bras gauche de la croix qui formait autrefois la chapelle de la sainte Vierge, est orné, sur la paroi de gauche, par les peintures de Cabanel : elles ont pour sujet *Saint Louis*. Le premier et le quatrième entrecolonnements sont remplis par des compositions distinctes du sujet principal, qui occupe ainsi les deux panneaux du milieu.

Dans le premier entrecolonnement, la reine Blanche de Castille, entourée de religieux et de savants, dirige l'instruction de son fils. A côté de la gravité de ces personnages, exprimant la sagesse et l'expérience, le peintre a su mettre en valeur, par un heureux contraste, toute la grâce délicate et naïve du jeune roi attentif aux leçons de sa mère ; au premier plan, la figure du moine assis sur les degrés du trône, un manuscrit sur les genoux, absorbé par l'étude, est magistralement posée et complète le bon équilibre de la composition.

L'autre panneau latéral, à droite, représente Louis IX prisonnier en Palestine : affaibli par la maladie, le roi captif, soutenu par son chapelain sur le seuil de la tente, reçoit les Sarrazins, qui, après avoir massacré leur chef, viennent offrir au roi de France dont ils vénèrent le courage et les vertus, les insignes de la souveraineté. Cette vaste tente bleue, qui encombre la droite du premier plan, n'est pas d'un heureux effet ; on ne voit, du reste, que casques et dos dans cette scène, qui manque absolument d'atmosphère et de second plan. L'énergique et fière figure du roi, seule, présente un certain intérêt.

Les deux panneaux occupés par le motif central du polyptique, rappellent les œuvres de saint Louis. Entouré de juristes, de savants et de théologiens, le roi rend la justice : sa figure noble et imposante domine l'assemblée ; la femme agenouillée, qui im-

plore sa clémence pour un coupable, est dans une attitude de supplication aussi touchante que vraie. Plus loin, un enfant blond, au visage à la fois délicat et pensif, sert de guide aux chevaliers revenus aveugles de la Palestine ; cet épisode rappelle ingénieusement la fondation des Quinze-Vingt. Sur la droite, au premier plan, Robert Sorbon explique à des étudiants les statuts de l'établissement qui porte son nom. Puis, vers le milieu, c'est la figure alanguie d'une jeune malade : la pauvre fille, étendue sur une civière, n'espère plus qu'en la vertu du saint roi pour recouvrer la santé, et sa mère, dans une inquiète sollicitude, épie sur son visage l'effet de cette bienheureuse intervention. Cette partie est aussi remarquable par la délicatesse du sentiment que par la science de la composition.

A gauche, Étienne Boileau, prévôt de Paris, préside à l'abolition des combats judiciaires ; ce groupe, bien que conçu dans une formule très classique, n'offre qu'un médiocre intérêt. Le supplice du feu, que le patient s'apprête à subir avec une si parfaite tranquillité, ne répond guère à l'imagination que l'on se fait d'une épreuve aussi barbare. Mais, en revanche, la petite orpheline, tristement assise sur les degrés de l'escalier voisin, en attendant d'être secourue par le roi, est tout à fait séduisante par l'expression et la fixité de son regard perdu dans les souvenirs douloureux de son enfance abandonnée ; cette figure peut être citée comme l'un des meilleurs morceaux de cette œuvre pleine de conscience, de savoir technique et aussi d'un sentiment très réel de la beauté plastique.

Le fond de la chapelle disparaît entièrement derrière une cloison qui met un obstacle impénétrable à la curiosité du visiteur. Bientôt apparaîtront les *Grandes Femmes chrétiennes de la France,* l'œuvre à laquelle M. Ferdinand Humbert met la dernière main. La composition de l'artiste réserve, assure-t-on, une surprise au public.

A la suite s'étend l'œuvre de M. Lenepveu, dans laquelle sont retracées les phases principales de la vie de Jeanne d'Arc. C'est, en allant de droite à gauche, la *Vision :* aux champs, Jeanne, qui garde son troupeau, est sollicitée par des voix mystérieuses. Dans la *Prise d'Orléans* ensuite, la bergère transformée en guerrier, donne le signal de l'attaque ; ses soldats montent à l'assaut de la citadelle.

Les deux derniers panneaux de gauche représentent, l'un, le *Sacre de Charles VII*, l'autre le *Supplice de Jeanne d'Arc*. En présence de l'héroïque fille et du peuple assemblé, le pontife couronne le dauphin dans la cathédrale de Reims. Jeanne, son étendard à la main, assiste à la cérémonie. La figure de jolie femme, que le peintre a donnée à la Pucelle, n'est point celle que réclamait la virilité du costume et surtout la grandeur de la mission accomplie. Du reste, il faut bien convenir que l'harmonie d'expression ne domine point dans cet ensemble de tableaux d'un travail consciencieux mais pénible.

En songeant à l'héroïne que nous concevons comme l'incarnation la plus pure et la plus haute de la patrie, le souvenir surgit invinciblement de la série des esquisses sur Jeanne d'Arc exposées à l'un des derniers Salons par M. Jean-Paul Laurens. L'admiration, la pitié et la terreur, tour à tour, s'emparaient de l'âme devant ces compositions dont le tour imprévu, la saveur étrange et le caractère mystérieux évoquaient, avec une puissance d'expression incomparable, le drame terrible et poignant de la mission de Jeanne d'Arc[1].

*
* *

Voici, d'ailleurs, *longo, sed proximus, intervallo,* sur le côté droit de la nef du fond, la part de M. Jean-Paul Laurens dans la décoration picturale du Panthéon.

La *Mort de sainte Geneviève* occupe les trois premiers panneaux, à droite ; le panneau isolé, à gauche, représente les *Funérailles*.

Ici, les murs du temple s'ouvrent sous le pinceau du maître, et un siècle lointain nous apparaît. L'heure est solennelle, car c'est la dernière de la vénérée Geneviève, de cette noble femme qui fut la libératrice du pays et dont la charité, si souvent, allégea le

[1] Ces compositions de *Jeanne d'Arc* sont les études préparatoires des cartons dont M. Jean-Paul Laurens a reçu de l'État la commande pour être exécutés en tapisseries par la manufacture des Gobelins. Le premier de ces cartons est terminé depuis quelque temps déjà ; le second est en voie d'exécution. Il nous a été donné de les voir et d'apprécier combien l'éminent artiste a heureusement réussi, — pour ne parler que du côté technique de l'œuvre en vue de sa destination, — à en simplifier la facture, de manière qu'ils présentent à l'interprétation en tapisseries, des modèles congrument composés et tels que malheureusement les Gobelins, depuis bien des années n'avaient eu l'heur d'en recevoir. On a compris enfin que l'art de la tapisserie a un tout autre but que de servilement reproduire jusqu'à faire illusion, à force de patience et de difficultés vaincues, des tableaux de chevalet.

poids de la misère et des douleurs. En ce suprême instant, les yeux de la sainte brillent de la pure joie de l'au-delà. Cette présence de Dieu qui, toujours, illumina son âme, pourquoi la redouterait-elle à son heure dernière ? Geneviève, une fois encore, embrasse du regard le peuple qu'elle aime, les enfants qui l'entourent et qu'elle laissa venir à elle à l'exemple de son divin modèle. Ses bras décharnés sortent de la funèbre couche, et ses mains déjà raidies demeurent étendues sur la foule qu'elle bénit. Aussi bien cette impression de mort sereine et douce, que Jean-Paul Laurens traduit pour la première fois, est pour nous un étonnement. Reconnaîtrait-on ici le rêve habituel du sombre magicien ? En effet, de la *Mort de Tibère* à la *Mort de Marceau,* les fortes évocations du peintre toujours provoquent l'angoisse ou l'effroi ? C'est le duc d'Enghien qui entend sa condamnation, debout près de la fosse qui l'attend ; c'est le *Pape Formose,* cadavre déterré et traduit en accusation par Étienne VII ; c'est, devant le cerceuil ouvert d'Isabelle de Portugal, *François de Borgia* qui, nouvel Hamlet, reconnaît le néant de l'amour, de la beauté et de la gloire : visions sinistres ou cruelles, visions amères ou terribles se succèdent, fascinantes surtout par la tragique horreur que l'artiste se plaît à inspirer. Mais

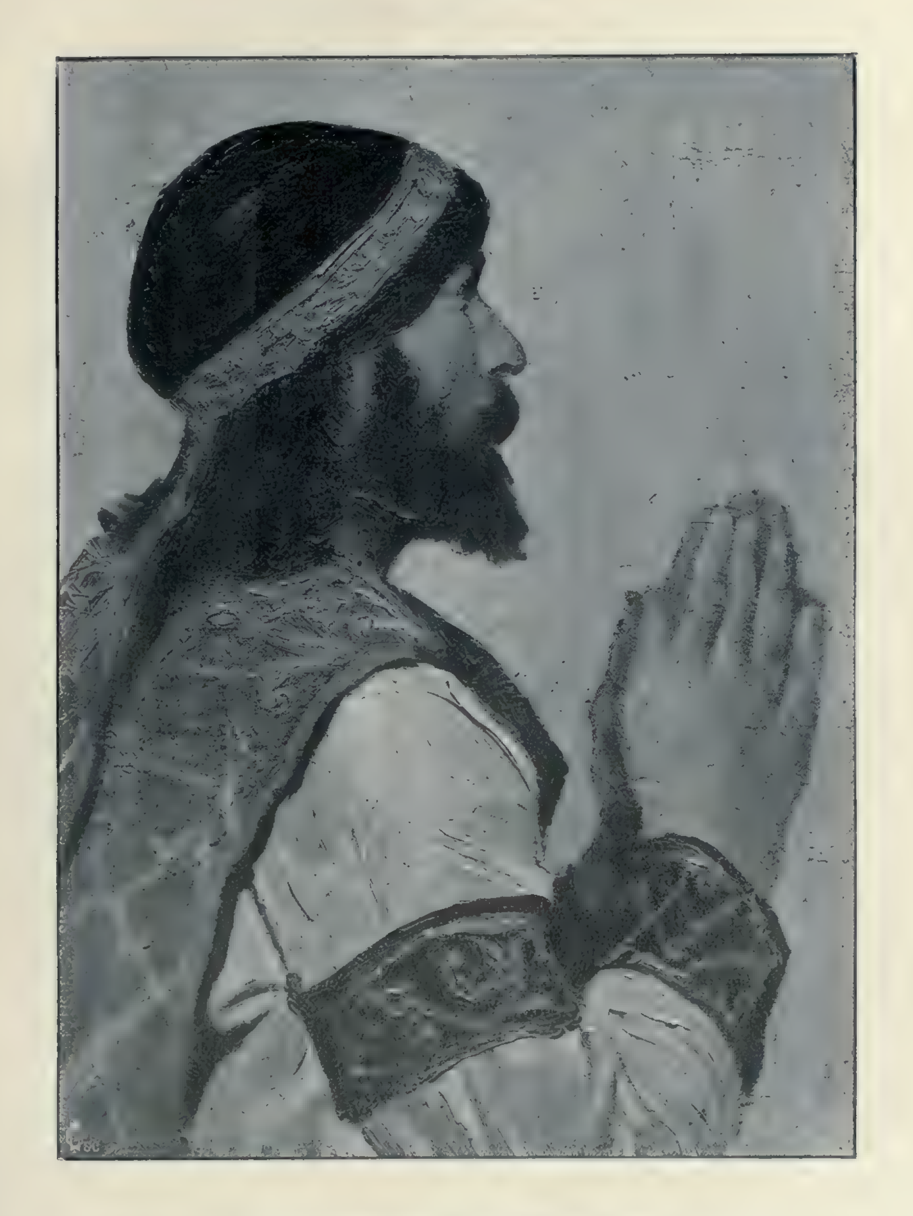
Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts [1],

et, si l'artiste prend ordinairement dans l'idée de la mort le thème terrifiant de ses peintures, les *Derniers instants de sainte Geneviève* prouvent éloquemment qu'il sait aussi, quand il le veut, rendre cette idée consolante :

Levan di terra in ciel, nostr' inteletto [2].

Au centre de la composition et tout près de la bienheureuse, une femme romaine agenouillée présente ses deux enfants à la bénédiction. Toute la parure de cette mère est là, dans les fils aimés : c'est son titre de noblesse qu'elle produit, le seul que revendiquait fièrement l'antique mère des Gracques. Mais, ici, la moralité et la grandeur de l'image, qui occupent le penseur et le poète, ne sauraient exclure la recherche de l'effet chez le peintre. Celui-ci nous surprend d'abord par les oppositions du blanc et du

[1] Baudelaire, *Les Fleurs du mal.*
[2] Pétrarque.



Etude peinte par Jean-Paul Laurens
pour sa fresque du Panthéon

La Mort de sainte Geneviève

noir, dans le vêtement de la femme ; sa chevelure d'or bruni le sert, car elle vibre à côté de la blondeur pâle de l'enfant, debout devant sa mère, et contribue, par le contraste, à amener et à retenir l'œil du spectateur dans le milieu du tableau, sur ce lit de mort autour duquel pleurent les femmes et les malheureux. A côté de ceux-ci dont elle fait ressortir le dénuement, l'aristocratie gallo-romaine, dans le panneau de droite, étale ses splendeurs. La mort de Geneviève est un deuil public, toutes les classes y sont représentées, depuis les rustres en leurs sayons jusqu'aux grands de la cour dans l'éblouissement de leurs riches costumes ; la pauvreté des uns jure peut-être à côté de l'opulence des autres, mais ce rapprochement dans la reconstitution d'un monde primitif nous permet d'observer l'inégalité des conditions dès l'origine de la société, et, par là, nous fait entrevoir combien téméraire serait le retranchement d'un point d'appui qui s'impose, suivant toute logique, comme le principe même de sa durée. La femme assise parmi les dignitaires gallo-romains représente Clotilde, veuve du roi Clovis, que les liens d'une étroite amitié unissaient à Geneviève. Toujours au premier plan, mais à l'extrémité droite de l'entrecolonnement, on remarque un Romain dont le vaste front surgit comme une énigme du milieu de cette barbare assemblée ; à côté de ce personnage et noyé dans l'ombre du voile, le profil mélancolique et doux de sa compagne apparaît comme la personnification même de la douleur, et la noblesse de l'attitude, le recueillement des mains jointes, tout complète l'illusion. Au deuxième plan, une jeune esclave demi-vêtue, d'une carnation éclatante, soutient un veillard qui se dirige péniblement vers la sainte ; la longue main osseuse de l'octogénaire s'appuie sur le bras délicat de la jeune fille, et le contraste est frappant dans ces deux figures, de la jeunesse dans tout son éclat, et de la vieillesse auguste. Remarquons ici les oppositions et les harmonies de couleur, qui sont une surprise, en même temps qu'un régal pour les yeux : ainsi, la mise en valeur du manteau jaune orné de broderies du dignitaire, par le vêtement violet sombre de la reine, et le vibrant contraste de la manche bleue, enrichie de perles, avec les chairs nacrées et les blonds cheveux de l'esclave.

Plus loin, et formant le centre du panneau gauche, une femme est debout auprès d'un guerrier. Son visage disparaît à demi sous un voile que retient un cercle d'or ; et une robe d'un bleu noir,

aux longs plis souples, drape sa taille majestueuse ; auprès d'elle, se pressent de nobles Francs, des Gallo-Romains, des religieux soutenant un évêque, qui s'avance courbé sous le poids des ans ; la tête du pontife, étonnante de caractère et de vie, fait songer à Holbein : on y retrouve le même pinceau curieusement précis qui fouille l'âme comme avec un scapel. Le dignitaire ecclésiastique, en vêtements blancs, contraste vivement avec un barbare gravement assis à gauche, l'œil songeur, le torse nu qui émerge d'une peau de bête. Sur le même plan, mais plus rapproché de la sainte, un autre barbare est prosterné, le corps à demi enveloppé dans une draperie rouge : ici encore, l'habillement est sommaire, mais il forme le complément des aspects variés sous lesquels nous apparaît le costume dans cette curieuse résurrection de temps lointains. Résurrection, disons-nous ; certes, le terme nous semble exact : conduit par son merveilleux instinct des ambiances, l'artiste scrute l'histoire, l'évoque et, soulevant le voile du passé, la fait surgir et revivre dans toute sa vérité.

Sur le panneau isolé, à gauche, M. Jean-Paul Laurens a peint les *Funérailles de sainte Geneviève*. Auprès du cadavre, vivement éclairé par une lampe funéraire, des femmes sont agenouillées, la tête cachée dans leurs mains : point de larmes visibles, on les devine au douloureux accablement de ces figures, et leur attitude suffit à exprimer le désespoir. Un prêtre, debout, récite la prière des trépassés, tandis que l'ange de la mort soulève le suaire de la sainte. Le clair obscur, savamment ménagé ici, transfigure cette scène funèbre et y ajoute une grandeur d'impression et d'effet inexprimable.

Tels sont les principaux groupes et les principaux personnages représentés dans les scènes de deuil que nous venons de décrire. Parmi les figures les plus surprenantes, il en est une cependant dont il n'a point été question jusqu'ici, chaque figure pouvant, en effet, être considérée à part quant à son individualité. Ainsi la fillette nue, placée au premier plan du tableau et occupant le centre même du polyptique : rien de plus vivant, de plus parfait que ce jeune corps absolument chaste en sa nudité ; au milieu d'une scène de deuil, d'un caractère religieux, d'aucuns trouveront audacieuse cette figure, nul ne la trouvera impudique. Le nu se rencontre, d'ailleurs, dans cette composition, sous toutes ses formes et dans toutes ses variétés. On y voit, tout à la fois, une

femme, aux bras vigoureux, à la nuque superbe, image de la vie magnifiée, et, douloureux contraste, l'agonisante à la peau ridée et aux membres inertes ; à côté du vieillard que les ans et la souffrance inclinent vers la terre, l'homme dans sa force virile, l'adolescent dans sa mâle beauté. Toutes ces différences sont soulignées d'un pinceau véhément qui, tantôt, tourmente les muscles, et, tantôt, leur donne la délicatesse ou la puissance. Le peintre, souverainement épris de la forme, trace de sa main nerveuse une ligne impeccable : sans jamais se contenter, il serre de plus près l'expression, « et de l'expression toujours plus serrée, jaillit la sensation toujours plus aigüe[1] ».

*
* *

Les peintures du Panthéon (nous devons le mentionner) se divisent en deux parties séparées par un bandeau qui coupe les parois de l'édifice aux deux tiers de leur hauteur. Les compositions principales, inscrites dans la zone inférieure du monument, nous ont exclusivement occupés jusqu'ici : c'est dans les frises, cependant, que nous pourrions suivre le long défilé des saints et des martyrs, des héros et des rois qui, dans la variété de leurs caractères respectifs, commencent l'histoire religioso-nationale de la France. Nous n'avons pu nous livrer à l'étude détaillée de ces figures complémentaires : l'éclairage incomplet des frises aussi bien que leur élévation au-dessus du sol en rendent impossible toute sérieuse appréciation.

Ici, le pèlerinage d'art touche à sa fin... Quelques statues éparses, dans un aussi vaste édifice, ne sauraient encore s'imposer suffisamment à l'attention. Des marbres... ce sont, en vérité, les marbres qui manquent. Ces pâles effigies, en contraste harmonieux avec la peinture, complèteraient à souhait la décoration du monument dont la vaste perspective, la lumière apaisée et diffuse seraient exceptionnellement propices aux blanches silhouettes des statues. Quand donc les œuvres de MM. Falguière, Rodin, Injalbert et autres viendront-elles combler cette fâcheuse lacune ? L'imposant ensemble décoratif du Panthéon ne pourra être jugé qu'alors.

A l'heure actuelle, cependant, et quelle que soit d'ailleurs l'iné-

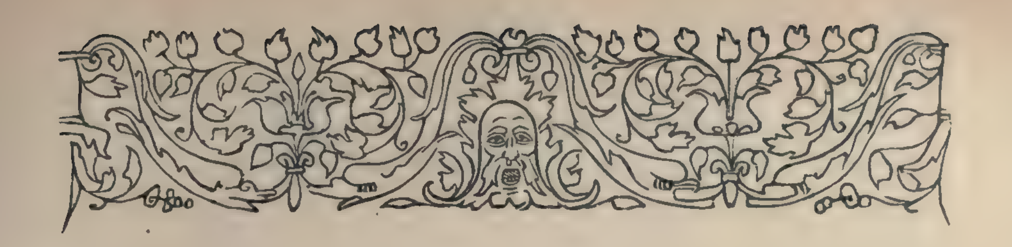
[1] Clémenceau, *Le Grand Pan.*

galité des mérites, la peinture murale y affirme hautement le génie artistique de la France, sa force d'expression; elle témoigne de l'énergie vitale enfin qui, au lendemain de nos désastres, l'éleva au-dessus du malheur : dans le Panthéon même, voué à d'héroïques mémoires, elle montre aux yeux de tous cette splendide manifestation de l'art de notre pays, qui semble avoir courageusement voulu prendre pour devise le mot de Gœthe : « Allons... par-dessus les tombeaux, en avant! [1] »

L. AZAR.

[1] Lettre de Gœthe à Zelter (23 février 1831), relatée dans les *Conversations de Gœthe recueillies par Eckermann,* traduites par M. Émile Délerot (tome II).





La Reprise du DON JUAN de Mozart[1].

« Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son
« siècle songe plus à sa personne qu'à ses écrits. Il faut
« toujours tendre à la perfection ; et alors cette justice qui
« nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la
« postérité sait nous la rendre. »

LA BRUYÈRE.

I. Romantiques souvenirs. — II. Quelques opinions, depuis un siècle, qui renseignent à la fois sur un chef-d'œuvre et sur ses critiques. — III. Notre impression présente, l'idée que la partition nous rend de l'âme et de la musicalité de son auteur. — Les interprètes. — Deux maîtres anciens, toujours jeunes : Gluck et Mozart.

I



RPHÉE, puis DON JUAN, la même année ! Quel contraste et quel régal, quelle variété d'impressions dans l'unité du génie ! Après un Prud'hon tragique, un Watteau sublime ! Merci d'abord à MM. Carvalho, dont l'an 1896 nous ramène aux meilleures soirées du Théâtre-Lyrique que célébrait volontiers l'auteur futur des *Troyens. Orphée,* puis *Don Juan :* c'est

[1] A l'Opéra-Comique, le mardi soir 17 novembre 1896, à huit heures, reprise de *Don Juan,* opéra en deux actes, livret de Da Ponte, traduction nouvelle de M. Durdilly, musique de Mozart. — Distribution : *Don Juan,* M. Maurel ; *Leporello,* M. L. Fugère ; *Don Ottavio,* M. Clément ; *Mazetto,* M. Badiali ; *Le Commandeur,* M. André Gresse ; *Donna Anna,* Mme Jane Marcy ; *Zerline,* Mlle Delna ; *Elvire,* Mlle Marignan. — Chef d'orchestre, M. Danbé ; le clavecin d'accompagnement tenu par M. Bourgeois. — Costumes dessinés par M. Th. Thomas ; décors de MM. Rubé et Moisson, Jambon, Carpezat,

bien mériter de l'Art. Et presque le *Don Juan* rêvé, en deux actes, avec le clavecin pour soutenir le *recitativo secco*, avec la décoration raisonnable, le cadre juste, et non plus l'arrangement, le dérangement plutôt d'Auber-Castil-Blaze (1834), en cinq actes, avec un ballet d'opéra, joie des snobs (les wagnériens d'hier), et qui me fait plaindre l'exquis musicien Paul Vidal... Mais laissons le *Don Juan* des rastas pour n'étudier que le *Don Juan* des artistes.

Donc, à l'automne, à quelques semaines seulement d'intervalle, le rêve nous a transportés du Bois sacré pacifique, ému déjà par les échos langoureux de la passion la plus harmonieuse, dans le palais du plaisir luxuriant et luxurieux, qui raille et qui chante entre un meurtre et l'expiation. Avec la tragédie de Gluck [1], grandiose oraison funèbre de la tendresse conjugale, l'amour est transfiguré par la mort; avec le drame de Mozart, fringants mémoires de la débauche princière, l'amour s'abreuve à toutes les sources de la vie. *Orphée* douloureux réalise noblement la réminiscence du songe antique; *Don Juan* spirituel idéalise passionnément l'image de la réalité moderne. L'un symbolise l'Art; l'autre la Vie: purs tous deux par la victorieuse magie de l'inspiration. Mais qu'aurait dit le vieux chevalier, mort à Vienne peu de jours après la « première » de son successeur artistique, lui qui chantait les époux poètes et les royales épouses? Et je m'en voudrais, comme d'un blasphème à sa mémoire, de citer seulement l'ineptie perverse de quelques boulevardiers d'après minuit, qui, se trompant ou feignant de se tromper sur le sexe idéal de la principale interprète, ont découvert gaillardement dans *Orphée* un tableau de mœurs par trop grecques. Cerveaux fin-de-siècle, le président N. Chorier, ni le marquis de Sade n'eussent pas mieux trouvé. Les philosophes prétendent que les peuples rencontrent toujours le gouvernement qu'ils méritent : mais, hélas! le génie n'obtient que trop rarement des auditeurs dignes de son âme. Et combien d'élégants imbéciles vont à *Don Juan* avec un fonds d'arrière-pensées lubriques! Toutefois, entre *Orphée* et *Fidelio,* deux apothéoses de la pureté dans l'amour, à égale distance du chevalier Gluck qui redoutait la damnation pour avoir osé peindre *Armide,* et du dieu Beethoven qui voyait un sacrilége dans le portrait musical du viveur *Don Giovanni,* l'œuvre du jeune Mozart apparaît singulièrement audacieuse et cavalière, et si

[1] Cf. l'*Artiste* de mars 1896 : *La Reprise de l'*ORPHÉE *de Gluck.*

vivante, « libertine », auraient dit les « honnêtes gens », nos pères, malgré son dénouement moral et tardif, — réelle d'un réalisme épuré par la beauté.

Pour moi, *Don Juan* n'a pu me corrompre, car je n'avais pas huit ans révolus lorsque je fis sa connaissance. Et les premiers souvenirs qui m'attachent à l'un et à l'autre chef-d'œuvre concordent savoureusement avec leur qualité d'art. J'étais penché sur le latin mélodieux de Virgile, tâchant d'évoquer dans un rayon de mars ces beaux paysages calmes où Beethoven solitaire puisait sa grandeur d'âme, quand j'écoutai mes premiers fragments d'*Orphée,* le second acte saisissant et suave, deviné délicieusement au Conservatoire, dans l'ombre académique de la loge d'aveugles; alors la harpe du vieux Gluck prenait l'éloquente majesté de la Lyre. Et *Don Juan ?* Ce fut rue Le Peletier, dix ans plus tôt, dans le cadre somptueux du Grand-Opéra, durant la saison qui précéda l'année terrible. La svelte partition fut révélée à des oreilles d'enfant que les pensums n'avaient pas encore allongées; et ce doux nom : Mozart ! y tintait voluptueusement. C'était comme un nom de camarade, d'enfant gracieux et sublime, comme le prénom d'une première petite amie partageant nos jeux et nos joies. Mozart ! n'est-ce pas un signe d'élection que de s'appeler ainsi ? Hélas ! le néant nous guette sans relâche, et j'ai oublié les circonstances, les impressions qui accompagnèrent ce grand soir. Par fanfaronnade pour ainsi dire posthume (puisque l'enfant meurt dans l'homme), je n'ajouterai pas que j'ai d'abord tout compris : la précocité de Wolfgang ne fut point contagieuse. Musique et libretto passèrent devant mon petit *moi* comme un beau rêve : j'ai gardé la sensation d'un rossignol divin. Je cherche à retrouver les lointains souvenirs effacés, dernières étincelles sous la cendre, dernier pétillement du passé; longtemps, j'ai vu repasser devant mes yeux le duel initial, rapide, taciturne, les trois masques noirs du lent trio, la nuit pâle épandue sur le balcon, puis sur le cimetière, enfin le convive de pierre dans les lueurs rouges et vertes du dernier souper... Si l'accompagnement rhythmique de la molle sérénade était resté gravé dans ma tête, la crânerie princière de Faure-Don Juan m'avait frappé, au point que, longtemps, je fis un jeu, le soir, dans la haute chambre familiale, d'aller, candélabre allumé, l'épée droite, au-devant d'un spectre imaginaire qui, jusqu'ici du moins, n'est pas venu... *Maxima debetur puero reverentia :*

quelle plus attrayante leçon morale qu' *Il dissoluto punito ?* Et je fus pendant quatre heures tout yeux, tout oreilles, si attentif que de miens cousins mélomanes qui avaient redouté mon voisinage, furent abasourdis de mon silence. J'étais devenu statue. Cette soirée m'avait révélé tout un monde, un autre monde, comme une atmosphère de mélancolie pimpante, somptueuse et fantastique, en harmonie avec tels crépuscules de carnaval, avec tels contes vénitiens agrandis par la main de Shakespeare. Plus tard, j'ai compris ; et le souvenir n'est-il pas le magicien, l'artiste ? Quelques mois après, j'entendis de même le *Freischütz :* nouvelle âme et nouvel art. Mais *Don Juan* gardait les honneurs de la priorité ; un détail, le « mille-et-trois » du catalogue, d'ailleurs souligné par les physionomies entendues, m'avait paru presque aussi terrifiant que le fantôme : ce chiffre me semblait une indigestion.

Je repassais naguère ces lointaines heures, dans la semaine qui séparait la dernière audition de l'antique poème et la première de la moderne comédie, d'ailleurs rattachées par un trait d'union aussi imprévu que piquant, Marie Delna faisant *Orphée,* puis *Zerline !* Et j'étais curieux de savoir, après tant d'années, quelle impression me donnerait Mozart à la suite de Gluck, quelle notion de son art et de son œuvre, quel *Don Juan* d'abord j'en rapporterais. Car il y a plusieurs *Don Juan,* je ne parle pas seulement des incarnations diverses du rôle selon les artistes qui le jouent ou les auditeurs qui l'écoutent, mais les poètes eux-mêmes, qui savent tout, n'ont-ils pas entrevu plusieurs conceptions du personnage ? Don Juan ! Coureur de rêves ou coureur de filles, n'est-ce pas le dilettante éternel que tourmentent à la fois l'esprit et la chair ? N'est-ce pas le frère inférieur et superbe de l'artiste qui poursuit sa chimère, du penseur, de l'amant, du poète ? Voilà le secret de son empire sur les heures romantiques de l'adolescence ; les poètes, les âmes exquises ont auréolé le monstre espagnol d'une lueur bleue éclose sous les nuits du Nord ; la sentimentalité moderne a corrigé le masque un peu cynique, tracé par Tirso de Molina, Molière et Da Ponte ; Baudelaire assombri nous fait entrevoir un *Don Juan aux enfers ;* Mme Ackermann elle-même n'a pas craint de rapprocher, « sous un commun éclair », « le débauché superbe et l'ascète sublime », Don Juan et Pascal également tourmentés au bord du gouffre. Un esprit subtil, que le Sâr Péladan regrette en jetant sur sa mémoire les fleurs de la plus intellectuelle amitié,

Armand Hayem avait médité sur le *Don Juanisme ;* tout récemment encore, un bureaucrate intelligent (l'exception confirme la règle), M. Roujon, dans un petit roman dont j'oublie le titre, est revenu délicatement sur le cas du mari de la tendre Elvire. *Don Juan !* n'est-ce pas un peu nous tous, que son contemporain gaulois, le sagace Montaigne, a qualifiés par avance : « Quoy que ce soit qui tombe en nostre cognoissance et jouissance, nous sentons qu'il ne nous satisfaict pas, et allons béant aprez les choses advenir et incognues, d'autant que les présentes ne nous saoulent point[1]. » Le vertueux La Bruyère pense de même ; et *Don Juan,* c'est le symbole exaspéré de toute existence anonyme, c'est l'amour humain tour à tour fétide et sublime, c'est l'éternel désir, bizarre « amalgame de fange et de ciel[2] ». Voilà pourquoi le poète de la jeunesse, Alfred de Musset, devait exceller dans la transcription de cette psychologie à la fois idéale et tumultueuse et qu'il est bon d'évoquer au seuil du chef-d'œuvre, ne serait-ce que pour ranimer l'esprit à la flamme des soirées anciennes :

Quant au roué français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
Bernant monsieur Dimanche, et disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont.

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps Shakspeare aurait trouvé
. . . .

Vous le verrez sauter sur l'échelle dorée,
Pour courir dans un bouge au sortir d'un boudoir;
Portant sa lèvre ardente à la prostituée,
Avant qu'à son balcon done Elvire éplorée,
Dans la profonde nuit croyant encor le voir,
Ait cessé d'agiter sa lampe et son mouchoir.

Vous le verrez, laquais pour une chambrière,
Cachant sous ses habits son valet grelottant ;

[1] Montaigne, *Essais,* I, 53. — Lord Byron, Mérimée, Dumas n'ont pas non plus oublié Don Juan ressuscité par le mal du siècle.

[2] Expression tirée d'une très curieuse *Lettre* d'Alfred de Musset à son ami Paul Foucher (23 septembre 1827).

Vous le verrez, tranquille et froid comme une pierre,
Pousser dans les ruisseaux le cadavre d'un père,
Et laisser le vieillard traîner ses mains de sang
Sur des murs chauds encor du viol de son enfant.
. . . .

Que dis-je ? tel qu'il est, le monde l'aime encore;
Il n'a perdu chez lui ni ses biens, ni son rang.
Devant Dieu, devant tous, il s'assoit à son banc.
Ce qu'il a fait de mal, personne ne l'ignore;
On connaît son génie, on l'admire, on l'honore;
Seulement, voyez-vous cet homme, c'est don Juan.

Oui, don Juan. Le voilà ce nom que tout répète,
Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend;
Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète
Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand.
. . . .

Oh ! qui me jettera sur ton coursier rapide !
Oh ! qui me prêtera le manteau voyageur,
Pour te suivre en pleurant, candide corrupteur !
Qui me déroulera cette liste homicide,
Cette liste d'amour si remplie et si vide,
Et que ta main peuplait des oublis de ton cœur!

Trois mille noms charmants, trois mille noms de femme !
Pas un qu'avec des pleurs tu n'aies balbutié !
Et ce foyer d'amour qui dévorait ton âme,
Qui, lorsque tu mourus, de tes veines de flamme
Remonta dans le ciel comme un ange oublié,
De ces trois mille amours pas un qui l'ait noyé !.
. . . .

Tu parcourais Madrid, Paris, Naple et Florence;
Grand seigneur aux palais, voleur aux carrefours;
Ne comptant ni l'argent, ni les nuits, ni les jours;
Apprenant du passant à chanter sa romance;
Ne demandant à Dieu, pour aimer l'existence,
Que ton large horizon et tes larges amours...
. . . .

Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
En te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
Pour un être impossible, et qui n'existait pas.

Et le jour que parut le convive de pierre,
Tu vins à sa rencontre, et lui tendis la main;
Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin :

Symbole merveilleux de l'homme sur la terre,
Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre,
Abandonnant ta droite à celle du Dessin ![1]
. . . .

Sans commentaire, n'est-ce pas ?

II

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé...

J'entends d'ici nos wagnériens qui triomphent ! Sans doute, le pauvre Musset aux rimes indigentes n'est maintenant plus guère à la mode ; mais, à défaut du poète, c'est un avocat assez éloquent toujours pour être à propos invoqué contre le grand génie surfait du petit Mozart ! Qu'en dites-vous, artistes chevelus ou glabres esthètes, qui revenez en foule éperdue des ombreux mystères du *Bühnenweihfestspielhaus ?* Au double point de vue de l'idéal et du drame lyrique, au nom de Bayreuth et de *Parsifal,* ne condamnez-vous pas *Don Juan,* son art frivole et sa musique techniquement parfaite ? En cela plus royalistes que le roi, car Wagner a toujours admiré la « personnalité » surabondante de Mozart.

Distinguons un peu. Arrière d'abord les snobs qui se pâment de confiance au seul nom de Wolfgang, aujourd'hui qu'il est de bon ton d'avoir une parure simple et des goûts classiques ; arrière, ceux qui le brûlent wagnériennement, avec le même entrain qu'ils l'adoraient hier : l'hypocrisie, quelle qu'elle soit, n'est point du domaine de l'art. Mais il faut admettre sans peine que des âmes grisées par la torrentueuse monotonie du drame musical ne se plairont qu'à contre-cœur aux finesses variées de l'opéra juvénile. Sans doute, les critiques érudits (il y en a), les historiens de l'art, comme Ernst, Bruneau, Fourcaud, Servières et Soubies, les soiristes même qui gardent un grain de poésie tacite sous le bon mot commandé, puisent dans la souplesse de leur profession assez de large intelligence pour concilier le culte du géant Wagner avec un hommage sincère au grand petit-maître immortel : mais j'admets fort bien que les passionnés puissent faillir, que de jeunes dames enthousiastes, qui déchiffrent, avec la ténacité d'une conviction neuve, *Tristan,* les *Maîtres-Chanteurs* ou

[1] Alfred de Musset, *Namouna* (décembre 1832), chant II. — Age de l'auteur : vingt-deux ans.

la *Götterdämmerung*, se sentent toutes dépaysées par les grâces anciennes, au point d'appeler Mozart le musicien des sonatines et des bachelettes. De même, les jeunes hommes, emportés par nature, surchauffés par éducation : n'avons-nous point grandi, tous et toutes, dans une atmosphère capiteuse ? Mozart *après* Wagner ne nous fera-t-il pas l'effet d'un menuet après une tempête ? A la fin d'un siècle plus barbare que classique et qui sacrifie le goût à la force, la jeunesse toujours intransigeante n'ira-t-elle pas de préférence au *Don Juan* de Richard Strauss, bruyant et brutal, que la méthode Brown-Sequard semble avoir galvanisé, au poème symphonique tout vibrant de cuivres ?...

Que l'Allemagne d'aujourd'hui ne nous envie point la robuste douceur de l'Allemagne d'autrefois ! Remontant le cours mélancolique des années, tâchons de ressusciter en nous l'an 1787 et le sourire de Mozart. N'imitons point *Don Juan*, qui lâche toujours la proie pour l'ombre. C'est en notre âme, incertain miroir, qu'il faut évoquer l'œuvre et son auteur. Soyons poètes. Par le livre, par la tradition, par l'histoire, par l'anecdote, il est aisé de paraître instruit : les documents surabondent. Mais où retrouver, en dehors de la partition ou de la correspondance de Mozart, l'essence d'un parfum noblement subtil ? Les faits demeurent insipides, privés du sentiment qui les ranime.

Regardons-le, écoutons-le, l'élégant auteur des *Nozze di Figaro :* c'est au printemps de 1787, en avril. Le voilà qui délaisse Vienne pour Prague, arrivant chez son ami, le comte de Thun, puis séjournant chez les Dussek, ravis de son enjouement : il cause, il rêve, il pense, il écrit, il travaille au bruit charmant des aubades, des sérénades, des chansons originales que lui prodiguent ses admirateurs de Bohême ; les méditations alternent avec les fêtes : et quand survient l'automne, *Don Juan* est presque achevé. Il est un catalogue bien plus étonnant que celui où Leporello consigne chacune des aubaines amoureuses de son maître : c'est la liste thématique que Mozart a tenue lui-même de ses œuvres ; en voici un échantillon, victoire de l'art élevé sur l'amour futile :

1787

Février.	Op. 51.	Six danses allemandes.
Mars.	— 52.	Rondo pourpi ano-forte.
	— 53.	Scena ed aria : *Non so d'onde viene.*
	— 54.	Aria : *Mentre ti lascio.*

Avril.	— 55. Quintette, pour deux violons, deux altos, violoncelle, en *ut*.
Mai.	— 56. Quintette, pour deux violons, deux altos, violoncelle, en *sol* mineur.
	— 57-60. Quatre lieder allemands.
	— 61. Sonate à quatre mains pour piano, en *ut*.
Juin.	— 62. *Plaisanterie musicale,* pour deux violons, alto, deux cors et basse.
	— 63. *Émotion du soir,* lied.
	— 64. *An Chloe,* lied.
Août.	— 65. Petit nocturne pour deux violons et alto, en *si* bémol.
	— 66. Sonate pour piano et violon, en *la*.
Octobre.	— 67. *Il dissoluto punito, ossia il don Giovanni,* opéra.
Novembre.	— 68. Scena *Bella mia fiamma.*
	— 69-70. Deux lieder.
Décembre.	— 71. *Die Spinnerin (La Fileuse),* lied.

Et c'est une des années les moins chargées. Et la fièvre acharnée de la composition ne cède qu'au labeur enjoué des répétitions : l'artiste pieux et spirituel ne quitte son manuscrit que pour courir le dresser tout vivant sur la petite scène de Prague. A-t-il improvisé la vive *Ouverture* en une nuit, la veille de la première, parmi les menus propos des siens, selon la légende ? Son orchestre réduit l'a-t-il réellement déchiffrée sur des parties fraîches, si bien que « plusieurs notes étaient tombées sous le pupitre » ? En tous cas, la légende reflète la vérité, car elle dépeint le caractère et la facture de Mozart. A nous d'évoquer le vrai *Don Juan* rétrospectif, dans sa version primitive en deux actes, avec orchestre rudimentaire et clavi-cembalo pour l'accompagnement obligé du récitatif : *Il dissoluto punito, op. 67*, dans l'italien du signor abbate Da Ponte, un Casanova librettiste aussi cavalièrement taré que son héros ; c'est à Prague, le soir du 29 octobre 1787 : et des chandelles alors, de l'archaïsme (quand on rêve, rien ne coûte, pas même l'exactitude), des lueurs étranges sur les catogans poudrés, avec des noirs d'eau-forte, à la Saint-Aubin, du rire et du drame, de la passion spirituelle et mélodieuse en un shakespearien demi-jour... A défaut d'un seul Mozart, nous avons deux *Don Juan :* en voilà un troisième, plus difficile à monter.

« Comment comparer l'esprit à la passion ?... » s'écrierait maintenant Mlle Julie de Lespinasse, l'adoratrice d'*Orphée*, qui va nous manquer pour comprendre la genèse de l'admiration autour du

chef-d'œuvre que Mozart avait écrit » pour ses amis et surtout pour lui-même » ; Prague s'enthousiasme, mais Vienne est plus calme : « Trop de notes, Mozart ! » avoue l'Empereur. — « Pas une de trop, Sire », répond l'artiste. Mais Hoffmann et l'avenir sont là pour la compréhension d'une œuvre aussi nouvelle que classique. Hoffmann, le musicien lettré, n'écrit-il pas, le 3 mars 1795, à son vieil ami Julius Hitzig : « Je possède maintenant en propre le *Don Juan*. Il me fait passer bien des heures délicieuses. Je commence vraiment à pénétrer le grand esprit de Mozart dans la composition. Tu ne pourrais t'imaginer combien de beautés nouvelles se développent à l'oreille de l'exécutant, lors même qu'il ne laisse pas échapper la plus petite chose, et qu'il cherche, pour chaque mesure en particulier, le sentiment véritable avec une espèce d'étude approfondie. La gradation qui va d'une mélodie douce jusqu'aux mugissements, jusqu'aux coups ébranlants du tonnerre ; les sons plaintifs, pleins de douceur, l'éruption du désespoir le plus furieux, la majesté, la noblesse du héros, l'angoisse du criminel, la succession des passions dans son âme, tu trouves tout cela dans cette musique unique. Elle embrasse tout et elle te montre l'esprit du compositeur dans toutes les modifications possibles. Je voudrais pouvoir étudier *Don Juan* pendant six semaines et te le jouer ensuite sur un piano anglais. Vraiment, ami, tu resterais assis en silence et tranquille depuis le commencement jusqu'à la fin, et tu le conserverais encore longtemps dans ton cerveau, tout anti-musical qu'il est. Car tu en sentirais bien mieux la beauté qu'au théâtre ; le théâtre vous distrait beaucoup trop pour vous laisser tout remarquer d'une manière convenable. Si tu viens ici lundi prochain, ce que je te prie de faire avec instance, tu causeras à ton ami qui t'aime de toute son âme et tendrement, un plaisir qui le rendra très heureux. Pars de bonne heure pour être ici à dix heures ; viens me trouver tout de suite, tu pourras rester jusqu'à midi et demi. Il faut que tu entendes au moins quelque chose de *Don Juan*. Ne crains pas de m'entendre chanter ; j'essayerai de moduler ma voix de façon qu'elle ne te soit pas trop désagréable... [1] » Où trouver de pareils amis artistes ? L'âge d'or est déjà loin ! Il est probable

[1] Lettre citée par l'érudit Arthur Pougin (*Ménestrel*, compte-rendu du dimanche 1er novembre 1896). — *Suum cuique*...

que le piano-forte du jeune Ludwig Van Beethoven a dû soupirer les mêmes tendresses, au crépuscule attristé d'un siècle unique...

Mais l'excentrique ami du *Chat Murr* ne fut pas le seul novateur à s'éprendre de la pureté musicale de *Don Juan* coupable et puni. Importé en France dès 1805 [1], mais défiguré par les traducteurs et par Kalkbrenner, joué aux Italiens depuis 1811 et mieux respecté dans sa langue, *Don Giovanni* devait doublement séduire les âmes romantiques par sa musique pure et son action troublante. Chez Delacroix, comme chez Musset, même contraste entre la délicatesse française du goût musical et la violence shakespearienne du sentiment poétique. Comme le poète de *Lorenzaccio*, le peintre de la *Barque de Don Juan* est un dilettante, à la Stendhal. Les Italiens n'ont pas d'assidus plus intellectuellement voluptueux. Alors que le tendre Corot et le passionné Berlioz vont à Gluck, à sa tristesse sereine, les mondains intelligents retrouvent dans Mozart l'expression glorifiée de leurs subtils désirs. Eurydice et Zerline n'ont pas la même intonation.

De très bonne heure, le *Journal d'Eugène Delacroix* manifeste la spirituelle passion du peintre-penseur pour l'opéra de Mozart : « *Mardi, 22 octobre 1822.* — J'ai acheté *Don Juan*. J'ai repris mon violon. » Et, encore, le *Dimanche, 18 janvier 1824* : « Hier samedi, *D. Giovanni* joué par Zuchelli. » Et, pendant plus de trente ans, jusqu'au 17 janvier 1856, l'admiration s'épanche, discrète, avisée, puissante. Ce n'est pas seulement de Mozart en général, de son génie, proche parent de Racine, et de sa désespérante perfection que Delacroix parle avec amour, mais de *Don Juan* même, entendu aux Italiens, chanté par Lablache, Tagliafico, Coletti, Mario, Mmes Grisi, Persiani et Corbari. C'est le 9 février 1847, Delacroix a quarante-neuf ans : « Vu *Don Juan*, le soir. Sensation pareille en voyant la pièce. Le mauvais Don Juan (l'acteur) ! Est-ce l'exécution, le décousu qu'on met dans un ouvrage ancien ? Mais comme il grandit par le souvenir, et que, le lendemain, je me le suis rappelé avec bonheur ! Quel chef-d'œuvre de romantisme ! Et cela en 1785 !... Je pensais à la dose d'imagination nécessaire au spectateur pour être digne d'entendre un tel ouvrage. Il me paraissait évident que presque tous les gens qui étaient là écoutaient avec

Cf. Victor Wilder, *Mozart, l'homme et l'artiste,* — et les savantes notices de notre confrère Adolphe Aderer (*le Temps* des 20 et 21 octobre 1896, à propos de la reprise de *Don Juan* à l'Opéra).

distraction... Le combat avec le Père, l'entrée du Spectre frapperont toujours un homme d'imagination ; la plus grande partie des spectateurs n'y voit rien de plus intéressant que dans le reste... » Et plus loin, le 14 février : « Le Beau est assurément la rencontre de toutes les convenances... Développer ceci, en se rappelant le *Don Juan* que j'ai vu hier. Quelle admirable fusion de l'élégance, de l'expression, du bouffon, du terrible, du tendre, de l'ironique ! Chacun dans sa nature. *Cuncta fecit in pondere, numero et mensura*... Le sujet, au reste, était merveilleusement choisi à cause de la variété des caractères... » Peu de jours après, Delacroix avoue que la « céleste perfection » de son cher Mozart n'ouvre pas à l'esprit les horizons « romantiques » de Beethoven : « Cependant, *Don Juan* est plein de ce sentiment », ajoute-t-il avec ce tact de comparaison qui ne l'abandonne jamais, sauf quand il exalte au-dessus de tout le *Mariage secret* de Cimarosa. Le *Trio de la Fenêtre* et le *Quintette* servent au peintre mélomane à prouver la « logique » et l'admirable « déduction » de Mozart dans ses développements vocaux. Enfin, quelques lignes datées du 17 janvier 1856 mettent curieusement aux prises, en face du chef-d'œuvre, le culte d'Eugène Delacroix et les réserves d'Hector Berlioz, ce dernier s'étant toujours montré un peu agressif envers Mozart, non peut-être par fougue romantique, puisqu'il chérissait la sobriété suave et forte du vieux Gluck, mais, au contraire, par un scrupule de puriste qui se méfie des arabesques trop coquettement décoratives, ennemies du style largement expressif et beau. C'est à une soirée de Madame Viardot, alors que les célébrités les plus diverses se pressent autour du manuscrit original de *Don Giovanni*, depuis généreusement offert à la Bibliothèque du Conservatoire : « Berlioz insupportable, se récriant sans cesse sur ce qu'il appelle la barbarie et le goût le plus détestable, les trilles et autres ornements particuliers dans la musique italienne ; il ne leur fait même pas grâce dans les anciens auteurs, comme Haendel ; il se déchaîne contre les fioritures du grand air de D. Anna ». Et, de fait, ces « inconvenantes » vocalises du second air de la fiancée en deuil causaient toujours au gluckiste des *Troyens* une invincible souffrance. Ses *Mémoires*, ses *Lettres, A travers Chants* témoignent maintes fois sa franchise un peu chargée dans l'expression.

Mais que dire de ces boutades un peu aigres auprès du dithyrambe à flots continus que Gounod versa sur *Le Don Juan de*

Mozart ? La commémoration du centenaire, en octobre 1887, à l'Opéra, fut lamentable : et les fervents de se rattraper avec les périodes de prophète en exil de l'académicien transporté ; ceux, du moins, que le pathos ou le Pathmos n'effraie pas, dès qu'il est sincère. Ce n'est plus de la critique, mais du délire ; et Lamennais n'a-t-il pas bien dit que « la foi est l'obéissance de la raison » ? Oyez plutôt : « La partition de *Don Juan* a exercé sur toute ma vie l'influence d'une révélation ; elle a été, elle est restée pour moi une sorte d'incarnation de l'impeccabilité dramatique et musicale ; je la tiens pour une œuvre sans tache, d'une perfection sans intermittence, et ce commentaire n'est que l'humble témoignage de ma vénération et de ma reconnaissance pour le génie à qui je dois les joies les plus pures et les plus immuables de ma vie de musicien... Il y a, dans l'histoire, certains hommes qui semblent destinés à marquer, dans leur sphère, le point au-delà duquel on ne plus s'élever : tels Phidias dans l'art de la sculpture, Molière dans celui de la comédie. Mozart est un de ces hommes ; *Don Juan* est un sommet. » Victor Hugo parlait sur ce ton de William Shakespeare. Et vous, moroses wagnériens qui saluâtes le messie Richard Wagner, que répondrez-vous ?

III

Et moi-même ? Quelle impression vais-je recevoir ? Huit heures sonnent ; il est temps. A mesure que l'instant désiré me rapproche de l'œuvre, je me sens troublé comme avant de revoir une amie longtemps absente : comment la retrouverai-je ? un peu vieillie, décevante, ou toujours merveilleuse et jeune ? C'est l'impression d'ensemble qui me préoccupe, l'immédiate sensation de l'image totale, car ses détails me sont familiers, ils chantent familièrement dans ma mémoire, ils l'habitent avec l'aisance ornée du souvenir. Les instrumentistes prennent place ; M. Danbé s'installe impérieux au premier pupitre qui n'est pas mystérieusement coquet comme celui de Prague d'où vibrait l'âme de Mozart. A la musique, enfin ! Trêve de commentateurs et de commentaires qui, même suggestifs, remplacent mal la parole du maître : ils intéressent, ils ne touchent point. Mais quels mots traduiront le langage ailé, cette dentelle ? Et le récit de ma soirée ne sera-t-il pas encore un commentaire ?

Rigides, les accords de l'introduction surgissent; puis un allegro babille en majeur... Ici, la netteté un peu sèche de l'orchestre Danbé ne messied plus à cette *Sinfonia* un peu mince, rapide, frétillante, alerte, délicieusement rococo, purement formelle, parfaite en son genre, plutôt musicale que mélodieuse, où le génie poétise la formule : j'ai dit l'*Ouverture de Don Juan*, morceau de choix, consacré, musique d'abbé de cour idéal qui a étudié la théologie musicale dans Haendel et dans Bach, mais dont le babil est charmant. Sa voix très personnelle et fine, un peu précieuse, caresse et taquine. Les accents de vigueur y mettent une éloquence sans emphase. Nous sommes avertis dès l'*Ouverture :* ce *fa presto* de Mozart l'aurait-il écrite en une nuit, la veille ?... L'allegro y triomphe. Un délicieux passage rêveur des violons se retrouve au Trio du second tableau ; la péroraison *decrescendo* se lie au 1er acte. Tout comme pour les *Maîtres-Chanteurs*, alors ? Allons ! c'est de bon augure...

Si Mozart symphoniste peut dater, Mozart théâtral reste admirable; le rideau levé, le drame nous prend : début pittoresque, trio nerveux, duo touchant, qui semblent faits avec rien ! C'est Gounod qui disait cette remarque, en savourant le manuscrit autographe : et Mozart ne le dément pas. Dans un ensemble vocal, dans un dessin d'orchestre, le créateur apparaît. En scène, aux chandelles, Mozart vocal et Mozart instrumental ne font plus qu'un. Ce début marque la permanence de la belle forme dans l'expression juste: c'est un exemple. L'accompagnement du duel a la naïveté précise des fonds de paysage de Raphaël ; pas d'effets.

C'est alors que le père,
Semblable au commandeur dans le *Festin de Pierre,*
Dans sa robe de chambre apparaîtra soudain.
Il vous provoquera, sa chandelle à la main.
Vous la lui soufflerez du vent de votre épée... [1]

Le drame se dédouble, et la note comique reparaît. L'Air de Leporello *(Madamina ! il catalogo)* a la verve abondante des Italiens du temps [2], avec ce vernis magistral dans l'écriture qui est du maître. Puis entrent paysans et paysannes, les *contadini* s'ébattent sur des rhythmes simples qui, malgré l'éclat des trompettes et des timbales sous les temps forts, rappellent la mélancolique

[1] Musset, *A quoi rêvent les jeunes filles* (septembre 1832).
[2] Paisiello, Air de *Don Calandrino.*

rondeur de la *Pastorale variée*, une perle. Au demeurant, toute la scène villageoise respire un Watteau céleste, mort jeune à la peine, petit Rubens mélodieux qui divinisait la vie par la grâce; point de « fête galante » qui vaille le Duo de la main *(La ci darem la mano)*. En dépit du traducteur, c'est comme un cantique d'un bréviaire d'amour. Puis, aussitôt, le style le plus fier éclate avec le grand Air en *ré* de Donna Anna vengeresse, tandis que l'inspiration se refait malicieusement naïve avec l'Air de Zerline (*Batti, batti, o bel Masetto !*) : ô ce violoncelle solo qui caresse, ces bois, cette note de flûte à la fin qui met une larme sur les sourires ! Et ce Trio des masques, l'*adagio* sombre qui traverse les soleils de fête, les voix profondes, les gammes chaudes et les bassons menaçants ! Ceux qui, pervertis par le vacarme, ont perdu le sentiment de pareilles délicatesses, me semblent plutôt à plaindre... Grand bal : chœur animé, décousu charmant des menuets, des danses, des propos vifs, troublés soudain par le cri de Zerline, à la cantonade : *Gente ajuto !* Le grand Finale en septuor avec chœurs est purement d'opéra, brillant d'une vigueur décorative, théâtrale, sonore, déjà rossinienne : ô sobriété de Gluck !...

IIe ACTE : clair de lune, douceur, nocturne mélancoliquement limpide et sensuel, où l'ange terrestre que fut Mozart épand son âme dans le Trio divin sous le balcon, dans la Sérénade d'abord célèbre, dans le plus que ravissant *Vedrai, carino*, que Zerline câline roucoule à son Mazetto rossé par le grand seigneur; dans le second air d'Ottavio tendre et confiant : *Il mio tesoro*, c'est l'antithèse mélodique et morale de la Sérénade attendrie sans âme, où les poètes ont voulu voir le symbole de Don Juan lui-même et de l'amour humain :

> Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
>
> Que don Juan déguisé chante sous un balcon ?
> — Une mélancolique et piteuse chanson,
> Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
> Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
> Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
> Il sautille ! — On dirait que la chanson caresse
>
> Et couvre de langueur le perfide instrument,
> Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
> Tourne en dérision la chanson elle-même,
> Et semble la railler d'aller si tristement.
> Tout cela cependant fait un plaisir extrême. —
> C'est que tout en est vrai, — c'est qu'on trompe et qu'on aime;

> C'est qu'on pleure en riant; — c'est qu'on est innocent
> Et coupable à la fois ; — c'est qu'on se croit parjure
> Lorsqu'on n'est qu'abusé..... [1]

Et toujours le quatuor, le chant gambadent avec le valet peureux et perfide, la bouffonnerie imitative des bois ricane jusqu'aux pieds de la Statue qui parle enfin dans la froide nuit comme l'oracle d'*Alceste*, sur un trombone caverneux; rien de plus tragique que cette infernale légèreté dans l'ombre... Elle vient enfin, la Statue pâle, au dernier souper qui raille et qui s'effare, et, colossal comme elle, surgit l'accord de *ré* mineur suivi de son accord de septième, *tutti* qui dominait l'*Ouverture*, tonnerre sobrement puissant comme l'expiation. Point de *leitmotive* encore, mais une intention robuste. Je n'ose croire à l'enfer qui serait peut-être une injustice divine; mais, collaborateur fervent du débraillé Da Ponte, l'artiste chrétien du siècle poudré puise dans sa foi cette épouvante auguste qui, sur le crescendo prodigieux des cordes, frappe les accords larges et simples, implacables. Mozart sincère souriait, et il angoisse. Les cuivres parlent. Il entre de l'au-delà dans chacune des touches *piano* des timbales en *fa ré*. Le chœur invisible monte des rougeurs. Ce *Finale* est le digne pendant, plus moderne, des terreurs antiques de Gluck. C'est d'un pathétique qui reste beau. Le penseur du *Requiem* est pressenti ; Mozart s'élève sans renier Mozart; et Schumann retrouvera ce discours mystérieux, véhément, au *Dies iræ* de son *Faust*. La force classique monte à l'apogée, d'un premier coup d'aile. Je sors angoissé...

Sortant de la seconde, je vais repasser à l'encre, ce soir même, mes notes brouillonnes : ce soir, ou plutôt ce matin, car une heure approche ! Et, regardant cette foule élégante s'évanouir dans le brouillard, habits noirs devinés, mantilles donjuanesques et froufrous jolis, je n'oublie point que j'ai devant les yeux les héritiers directs des auditeurs que le sage Delacroix raillait doucement, tout en essayant de se persuader avec délices qu'il était l'auditeur unique, que la merveille apparaissait pour lui seul. Son partenaire Musset va plus loin : « Ce qu'il y a d'inouï dans ce temps-ci [2], c'est qu'on nous donne *Don Juan* et que nous y allons. Mme Persiani nous chante : *Vedrai carino*, l'air le plus simple et le

[1] *Namouna*, chant I.

[2] Le 1er janvier 1839, à propos du *Concert de Mlle Garcia* (dans les *Mélanges de littérature et de critique*).

plus naïf du monde, et nous le trouvons charmant. En sortant de là, nous allons voir l'opéra à la mode ; nous voilà dans une tombe, dans l'enfer, que sais-je ? Voilà des bourreaux, des chevaux, des armures, des orgies, des coups de pistolet, des cloches, pas une phrase musicale; un bruit à se sauver ou à devenir fou ; et nous trouvons encore cela charmant, juste autant que *Vedrai carino.* Pauvre petit air, que Mozart semble avoir écrit pour une fauvette amoureuse, que deviendrait-il, grand Dieu ! si on le mettait dans un opéra à cloches et à trompettes ? » Les livrets changent, mais la satire demeure.

Toutefois, une psychologie plus captivante que l'étude des auditeurs serait celle des acteurs, des caractères même dont Eugène Delacroix notait la vérité scénique et musicale : « Rossini ne varie pas autant les caractères... D. Anna, Ottavio, Elvira sont des caractères sérieux, les deux premiers surtout ; chez Elvira, déjà on voit une nuance moins sombre. Don Juan tour à tour bouffon, insolent, insinuant, tendre même ; la paysanne, d'une coquetterie inimitable ; Leporello parfait d'un bout à l'autre... » Nos interprètes remplissent-ils ce programme attrayant, mais complexe ? Don Juan ! incarner Don Juan ! quel beau péril ! Victor Maurel, retour d'Amérique, et qui vient d'écrire toute une brochure sur le rôle[1], l'établit en artiste : c'est plus qu'un chanteur, un acteur. Sans doute, il n'évite pas l'excès des érudits consciencieux, qui, à force de creuser un texte, chargent les détails ou en inventent. Son but manifeste consiste à marquer une gradation, un « progrès » dans la hautaine infamie du personnage, compris selon les désirs de Molière et de Da Ponte. Svelte et fier, masqué, il a grand air à sa première scène ; son muet salut au cadavre de sa victime, après le duel, n'est pas déplacé. Puis, peu à peu, la physionomie s'encanaille, la démarche se fait chancelante, les traits s'avinent, les jambes titubent ou posent, le geste devient langoureux, veule, avachi, parfois brutal ou grossier. C'est trop. Le grand seigneur des palais paraît frayer plus souvent avec les voleurs du carrefour. On dirait d'un roué français, aux plus mauvais soirs de la Régence. Le poète jeune, en quête d'idéal, écrivait :

Toutes lui ressemblaient, — ce n'était jamais Elle ;
Toutes lui ressemblaient, don Juan, et tu marchais !...

[1] *A propos de Don Juan*, 1896. — L'œuvre est sue en double, avec Bouvet (*Don Juan*).

En tous cas, Maurel figure un marcheur infatigable. A travers les noires nuits d'automne, certaines filles en toilette dégagent ce je ne sais quoi de nauséabond et de frappant : notre Don Juan transpose à souhait ce magnétisme inférieur. Sous le balcon de sa femme, il se délasse, il se prélasse, mais avec quelle paresseuse désinvolture, juste ciel ! Hoffmann en rougirait. Pauvre Elvire !... Où Maurel se relève superbement, c'est au dernier repas : fané, ravagé, flétri, toujours fier, les pommettes rouges, le corps aminci dans son fourreau noir, *Il dissoluto punito* ricane encore avec les belles filles (dont la première danseuse étoile, Mlle Sberna, virginale et piquante comme un dessin de petit-maître lorsque, parmi les villageoises, elle dansait en relevant à peine et si délicatement sa jupe de fête sur ses jambes roses). Fini de rire : voici, d'abord, l'épouse légitime, « done Elvire éplorée », à qui Don Juan lance avec rage cette trouvaille de l'abbé paillard et librettiste : « Je t'invite à souper ! » Puis, ces cris, cette fuite prompte !.. Et, comme on ne dérange pas impunément les spectres, celui qui raillait se tord convulsivement sous la pâle étreinte : ici Maurel collabore avec Mozart.

L'argot parisien, qui mérite au moins un long purgatoire, traite *Elvire* de « crampon » et le *Commandeur* de « raseur », ne fût-ce que pour la rime des soiristes [1] : n'empêche que Mlle Marignan et M. Gresse fils ne déploient leur vaillance en deux tâches inégalement lourdes. Fugère est parfait comme *Leporello* lui-même : poltronnerie, gourmandise, dévotion, malice. Et quel art de phraser ! Le couple chaste n'est pas trahi par Clément, chanteur pur et qui chante, ni par Mme Jane Marcy qui n'a pas en elle l'altière énergie de Rose Caron. Le paysan Badiali se montre divertissant : et Don Juan n'a pas tort de le jalouser, puisqu'il convole en justes noces avec la paysanne la plus artiste du monde, je l'ai ménagée pour la fin comme un réconfortant souvenir sur ces heures sombres : *Zerline*-Delna, l'enchantement des oreilles et des yeux dans un rôle rieur et tendre dont elle sauve la tessiture et l'espièglerie par un miracle de sa grâce ; que ne suis-je *Mazetto !*

Mise en scène intéressante, orchestre et chœurs exercés, décors frais, danses jolies, ensemble vocal honorable... Mais, au-dessus des éclairs ou des ombres de l'interprétation, ce qui m'attache,

[1] Plus majestueuse, la *Fricka* de la *Walkyrie* représente de même la morale.

c'est Mozart lui-même. Sa musicalité ne fait nul doute; personne ne conteste ce don rare de la science dans l'inspiration, ces lignes pures du chant, cette beauté souverainement vocale, discrètement unie aux plus fines trouvailles du petit orchestre, aux hymens les plus suaves des cordes et des bois. Après la synthèse, l'analyse; l'analyse qui devrait souligner chacun de ces objets d'art, explorer savamment ce musée mélodieux; l'analyse qui distinguera d'abord l'âme de Mozart des lacunes du genre opéra, suite de tableaux décousus et de morceaux de concert. Gluck précurseur a mieux senti l'unité du drame; mais Wagner novateur savait saluer le génie sous les fatalités d'un libretto et les exigences des prime-donne. Et son Drame musical ne déplace-t-il point l'équilibre? Le problème reste entier, devant l'avenir. Le juvénile Mozart sacrifiait plus souvent que le vieux Gluck au goût de son entourage, mais quelle forme et quelle expression toujours, badine ou rêveuse! Buvons sans remords à sa « coupe de volupté ».

Sans remords, mais non sans réserves.

Après *Don Juan* comme après *Orphée,* le premier mouvement du critique sensible est de s'interroger, de se consulter sur la nature de la volupté ressentie, de raisonner sa joie, d'y démêler la part des ferveurs et des doutes, d'observer toute sa pensée agrandie par ces chefs-d'œuvre qui nous révèlent à nous-mêmes. Par eux, l'être se trouve orienté vers sa vraie fin. Le grand art et le grand amour ont leur sillon lumineux; toutefois, le sentiment le plus vif ne doit pas aveugler l'esprit ni l'éblouir. Berlioz se désespérait de n'avoir pas connu Gluck: mais ne le possédons-nous point toujours, immortel dans son œuvre? L'*Orphée* est son portrait vivant, toujours parlant. Tâchons d'y découvrir des nuances de physionomie sans trêve inédites. Delacroix l'hyperartiste écrivait: « Un bel ouvrage semble contenir une partie du génie de son auteur. » Parfois, le souvenir même est plus intense que l'audition directe, immédiate: plus tard, les réminiscences refleurissent claires et vives, avec un indicible parfum qui est le style, l'âme, le *moi* du vieux Gluck; j'entends passionnément toujours les plaintes funèbres de l'élégie virgilienne, la mélodique beauté de la déclamation sans rivale, l'accent des pantomimes qui évoquent de beaux paysages animés, noirs ou suaves, l'amertume élyséenne qui reste harmonieuse comme l'antique douleur des Niobés, pour

aboutir à la magnificence expressive du grand duo sévère et doux : ce pur plaisir de l'au-delà, qui vaut bien le *bel canto* des italiennes vocalises, je l'ai renouvelé naguère, voluptueusement, en écoutant la nouvelle *Eurydice* svelte et brune, M[lle] Gabrielle Lejeune, qui déjà possède l'autorité jointe à la conviction, cantatrice experte et poignante actrice. Et, dès son entrée muette, quand le blanc génie des Champs-Élysées mélodieux, sous les espèces de la charmante Sberna, met la main de l'épouse heureuse dans la main du poète épouvanté, il m'a suffi de la brève contemplation de deux *artistes* [1] pour raviver en moi l'image de l'admirable et saint vieillard qui préféra les « Muses aux Sirènes », austère « intellectuel [2] » qui choisit la France paisible de Louis XVI pour y imposer le prodige de sa réforme musicale.

Il me semble que je m'enivre à mon tour au seul nom de Gluck, et je n'ai plus rien à envier à Gounod, que le talent... Gluck, Mozart, le Corneille et le Racine de l'évolution du drame lyrique, diraient les critiques littéraires. Or, d'où vient que *Don Juan,* spirituel pendant du tragique *Orphée,* me touche moins, malgré les raffinements si purs d'un art émancipé de l'archaïsme, malgré le ton si personnellement savoureux du jeune maître? car Wolfgang fut un vrai *jeune,* et, quand il succombe à trente-sept ans, il semble qu'une âme d'enfant s'envole d'un trésor de science et de grâce. D'où proviennent ces lacunes de l'enthousiasme, qui permettent de rechercher plus froidement celles de l'œuvre ? D'où provient, je ne dis pas ce regret, cette ombre à peine au portrait que l'âme de l'auditeur esquisse de l'âme du maître, — mais cette satisfaction moins haute? J'omets à dessein le voisinage de Richard Wagner, dont l'ampleur « despotique [3] » nous écrase ; dorénavant, l'orchestre est roi. Toujours est-il que, même à côté de Gluck, si sobre, Mozart paraît moindre. Et cet aspect de son génie ne tient pas seulement au sujet luxurieux qui scandalisait Beethoven ; au genre de l'opéra qui n'était encore qu'un « concert » dramatique et qui, plus que jamais, doit sembler une collection d'airs à nos oreilles de farouches réformateurs ; à l'art même de Wolfgang qui ne réprouvait pas entièrement les fioritures vocales ou les

[1] M[lles] Delna et G. Lejeune (débuts, le samedi soir 31 octobre 1896).

[2] Expression de M. Albert Soubies dans son beau livre : *Histoire de la musique allemande* (Paris, Quantin, 1896)..

[3] L'épithète est de Baudelaire.

répétitions parlées qui nous choquent : c'est dans le caractère même de l'auteur qu'il faut trouver le secret, dans la taille de son génie qui le rapetisse légèrement entre Gluck et Beethoven.

Don Juan, « un sommet » ? en tous cas, ni le Sinaï couronné d'éclairs, ni l'Olympe neigeux ; le Parnasse non plus, où les compagnes d'Apollon passent dans la double blancheur de la lumière et du sourire ; une colline plutôt, une ravissante colline des environs de Vienne, dont la pureté de lignes figure l'élévation ; et, de la cime coquette, s'aperçoit le palais fastueux, où, peints par eux-mêmes, les plus jolis échantillons d'humanité entre-croisent leurs intrigues exaltées jusqu'au drame. Shakespeare, le drame, le romantisme ! N'est-il pas surprenant que ces mots soient invoqués, dès 1787, à propos du génie le moins shakespearien du monde ? Mozart, un Shakespeare musical ? C'est Beaumarchais plutôt, avec une légèreté plus mélancolique, une mélancolie plus légère, une âme plus belle, un art plus pur. Chez le satirique français comme chez le rêveur allemand, le romantisme se montre aux confins de la passion badine et de l'ironie tendre. L'âme devient romantique, mais l'art demeure classique. Cependant, on ne dira jamais : le divin Beaumarchais, et l'on dit : le divin Mozart ? — Sans doute ; mais ce mot *divin* exprime moins le génie grandiose que la volupté la plus rare, la qualité d'art la plus noblement subtile dans l'âme la plus délicatement sensuelle : Athènes et Aphrodite aussi furent divines. Et voyez-vous comme tout se tient mystérieusement dans la pensée ? Admirateur de Beethoven, l'austère Louis Lacombe fait spontanément ses réserves, loin de précéder Gounod dans l'extase : il rend justice au plus mesuré des compositeurs, il goûte sa science ingénue et sa docte souplesse, il comprend son individualité sémillante et franche, il le voit galant, aimable, « pensif ou déluré », toujours poli, correct, harmonieux; bien paré, bien poudré, « un peu volage, quoique marié », délicieux, mais moins soumis à la réflexion qu'à l'instinct, un peu court, étriqué sinon mesquin, sautillant, superficiel souvent, jamais formidable, bref, ignorant la passion profonde et grande qui l'eût fait le rival de Shakespeare : « Zerline lui suffit ; Armide l'eût gêné[1]. » L'œuvre reflète son auteur : « *Don Juan* est un ouvrage parfait, conçu dans de petites proportions. »

[1] Louis Lacombe, *Philosophie et musique,* œuvre posthume (Paris, Fischbacher, 1896.)

Rien d'excessif, jamais, rien de trop : mais cela, c'est la doctrine même des classiques, aujourd'hui surtout respectable et bienfaisante ! Il y a autre chose : et, si Mozart défend la beauté, il ne proscrit pas la convention ; point révolutionnaire, il adore le goût sans bannir la mode ; il verse les grâces de son être dans les limites de la formule ; partagé entre l'Italie et l'Allemagne, il fait deviner la rêverie germanique sous les mignardises du siècle. Parvenu à l'âge d'homme, il semble toujours un enfant sublime ; si bien que dans l'univers si pur que le grand Gluck découvre peu avant les orages et les tempêtes, Wolfgang apparaît comme un rejeton tardif, frère de Watteau. Donc, au rebours du chevalier, un tel génie sera plus musicien que dramaturge ; quel *Don Juan* veut-il exprimer ? Est-ce le débauché, est-ce le poète ? Je ne dirai pas, avec un plaisant voisin, que Mozart compositeur a fait d'abord et surtout de la musique comme un sourd, sans avoir cure de la philosophie du livret ; son instinct le guidait vers l'expression. Mais son *Don Juan* chante plus qu'il ne pense ; et, plus tard, les rossiniens, qui réagiront contre Gluck en le continuant « à leur manière », ne se fâcheront jamais contre Mozart, alors que Berlioz hochera la tête...

Wolfgang ! Il y a quatre ans, ici même [1], je cherchais témérairement à symboliser ton âme sous les espèces capiteuses d'une svelte jeune fille viennoise aux lourds cheveux de bière blonde, poudrés souvent ; son teint de nacre se devine sous le fard discret et la mouche gaillarde ; l'éclat voluptueux des vives prunelles dit la pensée, l'amour, la fièvre, le symptôme inconscient d'une mort précoce : l'enfant est aimée des dieux ; et son regard embrase tout l'idéal sourire où l'ironie s'éteint dans le rêve. Passante exquise à travers nos fanges, adorable cantatrice qui a l'âme sage et l'allure fringante : et, dans l'intimité familiale comme aux feux du théâtre, sa grâce douloureusement spirituelle est plus belle que la beauté. C'est Zerline, c'est la Suzanne des *Noces de Figaro,* fleur épanouie dans une serre d'amour ; et la gracieuse artiste a pour frère cadet Chérubin, gamin céleste, qui, l'œil noir, le nez au vent, les lèvres grasses, peut rivaliser avec le profil plus athénien des Lysis et des Phèdres. Chérubin, Wolfgang ! N'est-ce pas toi qui écrivais de Vienne, le 18 août 1784, à ta sœur Nanerl, la

[1] A propos de la reprise de la *Flûte enchantée* à l'Opéra-Comique (L'ARTISTE, le *Mois musical,* décembre 1892.)

veille de son mariage: « Sapristi ! ma très chère sœur, il est grand temps de vous écrire, si je veux que ma lettre s'adresse à une vestale!.. » Et le reste à l'avenant, avec une petite poésie finale qui associe le pieux éloge de l'hyménée à de scabreux badinages sur notre mère Ève.

Oui, ce qu'il y a de plus shakespearien dans *Don Juan,* c'est le cadre, qui réunit, selon la formule même de Beaumarchais, tous les ingrédients les plus divers. Et quand cette âme féminine se trouve aux prises avec le tragique, elle s'émeut, elle s'enfièvre, elle vibre : sa conviction la hausse à la force. Les deux *Finales,* le dernier surtout, présagent, dans la grâce du siècle, une aube naissante. Le son devient l'égal de l'idée. Fort de cet exemple, un critique-musicien [1] avouait judicieusement et courageusement que « l'air ne fait pas la chanson », qu'appliquer sans flamme le wagnérisme n'est que changer de formule ou de geôle et que tous les froids *leitmotive* des prétendus drames musicaux n'atteindront jamais à l'identification spontanée d'un poème avec le souffle musical qui caractérise l'intense finale de *Don Juan :* « mainmise du musicien sur le poète », qui est la condamnation tacite des pseudo-wagnériens, snobs de l'orchestre, Procustes de la mélodie, esclaves d'un poncif nouveau. Quand je vous le disais, que les anciens, les vrais jeunes, n'étaient pas si méprisables ! Union du rire et des larmes, cette indication du passé est un exemple pour l'avenir. L'évolution du drame sonore n'est pas close. Et, déjà, de ce Finale frivole et terrible, date l'ère passionnée de la musique, où s'épanchera la sombre douleur des Manfred, des Tannhäuser et des Faust. Plus de marivaudages. Le babil d'abbé de cour cesse au gré des révolutions. Et qui sait ce que Mozart adulte aurait produit ? Gluck et Beethoven morts à trente-sept ans, qu'en resterait-il ? Quelle amère perspective en ce dernier mot de Wolfgang expirant : « J'allais écrire selon mon cœur. »

Contentons-nous du peu qu'il laisse [2]... Et si l'artiste de *Don Juan* fut avant tout un charmant peintre de la vie, n'oublions pas que ses confrères en beauté l'appellent le plus musical des musiciens, « la musique même ».

RAYMOND BOUYER.

[1] Paul Dukas, *Revue hebdomadaire* du 14 septembre 1895.

[2] Au théâtre seulement, en dix années, de 1781 à 1791, *Idoménée, Cosi fan tutte, Les Noces de Figaro, Don Juan, La Flûte enchantée, La Clémence de Titus...*

P.-S. — Après Eurydice, Manon : ce n'est point banal ! Ne quittons pas l'Opéra-Comique sans applaudir les très intéressants débuts de Mlle Gabrielle Lejeune dans ce rôle si complexe, sémillante incarnation de l'éternel féminin qui préoccupait ainsi le portraitiste de Don Juan :

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
Qu'il semble qu'on l'a vue et que c'est un portrait ?
. . . .
Manon ! sphinx étonnant ! véritable sirène !
Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers !
. . . .
Tu m'amuses autant que Tiberge m'ennuie.
Comme je crois en toi ! que je t'aime et te hais !
Quelle perversité ! Quelle ardeur inouïe
Pour l'or et le plaisir ! Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots ! Ah ! folle que tu es,
Comme je t'aimerais demain, si tu vivais !
. . . .

Venue du Conservatoire Royal de Liège et du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Mlle Lejeune avait déjà prêté son savoir inspiré de chanteuse et de comédienne à la blanche compagne d'*Orphée* : elle disait avec amour ce rôle simple et sublime. Quitter la tunique droite et les nobles attitudes pour les coquetteries de la poudre et des mouches, tâche attrayante et difficile, qui veut une intuition des nuances : la nouvelle Manon y réussit à souhait ; et, se souvenant sans doute que le siècle de Manon Lescaut fut celui de Wolfgang Mozart, elle met du style en son vivant portrait de cette petite parente provinciale, et puis si parisienne, de Don Juan. Elle chante et elle joue ; elle sent et elle sait. Dès la cour d'Amiens, elle est apparue svelte et avenante, tel un joli Greuze rose aux narines vives : « *Ah ! combien ce doit être amusant de s'amuser toute une vie !...* » tout cela dit savoureusement, avec une volupté jeune qui éclaire la physionomie, la diction. Très touchants les adieux à la petite table ; et, après le dramatique tableau de Saint-Sulpice, une double ovation méritée. Désinvolture de bon aloi sous la poudre, charme poignant sur la route du Havre... Et l'ombre étoilée pâlit le visage douloureux : « *Ah ! le beau diamant ! je suis encor coquette...* », regret souligné dans un sourire. A la fois vibrante et fine, Mlle Lejeune est fort bien encadrée dans un bon ensemble : Leprestre, un Des Grieux charmeur dans la demi-teinte ; L. Fugère (que je trouve supérieur dans le sérieux), un Comte admirable, d'une émouvante dignité ; Isnardon, un Lescaut très amusant, — sans oublier Jacquet qui a le périlleux honneur de remplacer Grivot dans la silhouette originale de Guillot-Mortfontaine, ni la toute gentille Mlle Vilma qui est une délicieuse grisette en Javotte. Succès vif, salle comble et brillante soirée. Et, tout en reliant connaissance avec ces mélancoliques finesses d'orchestre qui murmurent sous le dialogue, violons attendris comme un jour d'été, enveloppant motif d'amour adroitement

métamorphosé, accents de vigueur nerveuse et de subtilité nouvelle, je songeais au lyrisme tout différent qu'un contemporain de Mozart eût mis en œuvre. Depuis Mendelssohn, depuis Schumann, depuis Chopin, la sensibilité musicale s'est affinée ; tout se transforme avec fièvre : depuis treize ans même, aujourd'hui, la jeunesse française se hâte et cherche. Mais le novateur wagnérien de *Kermaria,* dont nous parlerons, n'appelle-t-il pas la délicate partition de *Manon* « le chef-d'œuvre de M. Massenet », — prouvant qu'en effet la musique adoucit les mœurs et que, par exception, dans cet art béni, les nouveaux venus savent rendre justice à leurs aînés.. ? Cénacles littéraires, ne serait-ce pas un bon exemple ? Ainsi je philosophais, en applaudissant une interprète qui est une artiste d'avenir.

R. B.





SUR LA VENTE DES DESSINS

DE LA

COLLECTION GONCOURT

De notre collaborateur M. le marquis de Chennevières, que nous avions prié de nous donner son sentiment sur les résultats de la vente des dessins de la collection Goncourt, nous avons reçu la lettre suivante :

CHER DIRECTEUR,

Vous voudriez vous rendre compte de la moralité à tirer de cette vente des Goncourt, dont le retentissement extraordinaire vient de mettre en émoi, huit jours durant, le monde entier des amateurs. Ne pourrait-on croire, en effet, qu'elle fera date dans l'histoire de la curiosité parisienne, en montrant jusqu'où un mouvement juste ce jour-là, quoique irraisonné, de la mode, peut entraîner le goût public ?

Avant tout, il faut bien dire que les deux rares esprits qui avaient créé cette collection de dessins étaient doués des yeux les plus délicats, du plus sûr discernement, de la mémoire la plus exercée, qu'aient possédés les plus fins connaisseurs de notre temps, et que cette mémoire et ce discernement et ces yeux, ils les avaient spécialement appliqués, dès la prime jeunesse, à une époque qu'ils avaient aimée avec une prédilection passionnée.

Certes, le singulier intérêt qui s'est attaché, dans ces dernières années surtout, à la vie littéraire des Goncourt, à l'intensité indépendante et hautaine de leurs travaux et à leurs projets divers, avait surexcité l'attention publique et la tenait échauffée d'avance vers cette vente qui allait exhiber à tous ce qui devait sortir du mystérieux « grenier » d'Auteuil. Était-ce pourtant raison suffisante pour la bruyante manifestation qui a

éclaté sous forme si enthousiaste, en faveur d'une part des richesses qui, pensait-on, y avaient été recueillies par les deux frères ?

Cependant mieux eût valu chercher et trouver, sans sortir du vrai, le motif d'un tel engouement et d'une telle explosion, en regardant en arrière et en observant comment l'élite, puis le gros du monde des ventes avait peu à peu pris conscience de la recrudescence de valeur qu'allaient, entre les œuvres d'art, conquérir les dessins des maîtres : un empressement toujours croissant des curieux ne s'accusait-il pas dès longtemps à l'annonce de leurs expositions les plus considérables ? Ce n'était pas d'hier, en effet, qu'un certain sentiment avait commencé à germer et avait envahi à bon droit l'esprit des vrais amateurs d'art, de ceux qu'au XVII[e] siècle on appelait les « vertueux », à savoir que le dessin, premier jet de la pensée et de l'inspiration du maître, premier souffle et le plus léger et le plus expressif de son génie et souvent le plus subtil ou le plus vigoureux, de son vol le plus haut et le plus pénétrant, devrait être estimé et recueilli comme la perle la plus précieuse de ce génie, plus tendrement choyée, et mirée et caressée par les dilettantes que l'œuvre la plus accomplie et la plus achevée dont elle était la semence. Qu'est-ce que Watteau allait d'abord étudier chez Crozat ? Les dessins avant les peintures des maîtres. Et c'est ainsi que, dans notre temps, nous avions vu les collectionneurs du goût le plus autorisé et le plus consommé, les Reiset, les de Lasalle, les Gatteaux, mettre plus d'orgueil et s'attacher davantage à poursuivre des dessins que des tableaux.

Ne reportez pas vos souvenirs par delà une vingtaine d'années. Déjà quand M[gr] le duc d'Aumale avait acquis pour Chantilly les dessins de M. Reiset, il en avait estimé la valeur à un aussi gros chiffre, si j'ai bonne mémoire, que le groupe des adorables tableaux primitifs recueillis par lui en Italie. Depuis lors, à la suite de l'exposition de dessins anciens, à l'École des Beaux-Arts, en 1879, Alph. Thibaudeau avait mis la main sur quelques dessins des plus illustres maîtres italiens et flamands, qu'il n'avait pas tardé à disperser entre ses meilleurs clients, et cela à des prix qui ne le cédaient quasi pas aux adjudications de l'autre semaine. Or, en 1879, dans le voisinage des dessins dont je parle, la collection des Goncourt était là presque entière pour y représenter à elle seule le XVIII[e] siècle, et les amateurs purent commencer à se familiariser avec les qualités vraiment uniques de ses tant piquantes merveilles ; mais, ce jour-là, son heure n'était pas encore venue, dans les conditions qui devaient exalter sur elle ce demi-affolement dont sont restés confondus les plus équitables appréciateurs, et dans l'échauffement duquel, pour un Watteau, pour un Boucher, pour un Frago, pour un Moreau, la griserie des combattants se jetait des surenchères de 20,000 francs, se heurtant l'une contre l'autre d'un bout à l'autre de la salle, où, pour tout dire,

une plaisante feuille galante de Baudouin, le gendre de Boucher, allait être disputée au même taux que naguère une *Sainte-Famille* du sévère et tout-puissant Michel-Ange.

Après le spectacle si émouvant et inoubliable de la dispersion du cabinet des Goncourt, que doit-on présager pour les ventes futures de dessins d'anciens maîtres ? Ne cherchez d'autre exemple que celui même des Goncourt. Ils ont été aiguisés et limités dans leurs choix, élaguant toujours le médiocre, n'acceptant que ce qui leur donnait pleinement et dans son excellence le caractère de chacun de leurs dessinateurs favoris, si bien que les plus petits ont paru presque grands dans leur genre, si bien, dis-je (réservant à l'écart le tout français Watteau), que leurs Boucher et leurs Frago, et leurs Portail, et leurs Greuze, et leurs Latour, et leurs Oudry, et leurs Gravelot, et leurs Cochin, et leurs Moreau, dans leurs crayonnages et aquarelles, si délicatement triés, prenaient quelque chose de la taille des œuvres, même choisies, de Rubens et des autres chefs en renom des écoles étrangères, vénitiens, espagnols, hollandais. Joignez à cela que ces dessins d'artistes nos compatriotes ont pour nous ce charme particulier, cette saveur intime, d'être nourris de l'air natal et de traduire le génie familier qui nous a, sous toute forme, caressés dès l'enfance, et de nous chatouiller ainsi personnellement dans les instincts, bons ou mauvais, que notre vieille France, sans que nous nous en doutions et défendions, a fait couler dans nos veines. C'est pourquoi, dans cette collection des Goncourt, outre les qualités d'art de haut parage, il fallait bien compter sur cette grâce un tantinet érotique, piment inévitable d'une série de travaux français où devait souffler tout l'esprit du XVIIIe siècle.

Pour en finir, répétons-le : point d'encombrement ni de balayures ; que les maîtres, si vous voulez, soient d'ambition modeste, mais que leurs œuvres soient exquises : tout est là. Soyez bien convaincu que, si tel dessin que vous venez de voir passer par la vente des Goncourt subissait dans les ventes prochaines un trop médiocre voisinage, il perdrait ce jour-là, et pour bien dire désormais, la moitié et plus du prestige et du prix fabuleux dont il a été couronné hier. Ne surmenez pas, en la gorgeant à outrance, la satiété des dégustateurs raffinés. En de pareils concours, trois cents valent mieux que trois mille.

PH. DE CHENNEVIÈRES.





LES MARINES DE N. GRITSENKO



Les paysagistes russes nous donnent, mieux que les autres artistes de cette contrée, l'impression d'un art national. Ils n'ont qu'à s'inspirer de la nature si pittoresque de leur pays, pour produire des œuvres originales. Nous nous rappelons encore l'effet produit, à l'Exposition universelle de 1878, par les tableaux de MM. Kouïndji, Aïvazowsky, Lindsholm, Orlowski, etc., etc. Depuis vingt ans, cette école n'a fait que grandir, elle nous révèle aujourd'hui des artistes d'un vrai et personnel talent.

Parmi les paysagistes, les marinistes ont acquis une place importante. La marine russe, créée par Pierre-le-Grand il y a deux cents ans, a pris aujourd'hui un développement considérable. Elle compte présentement plus de quatre cents navires, dont une quarantaine de cuirassés d'escadre. Elle a une histoire des plus glorieuses, qui commence par le combat des îles d'Alend où l'amiral Apraxine, secondé par Pierre-le-Grand qui commandait un vais-

seau avec le grade de contre-amiral, battit, le 15 juillet 1714, la flotte suédoise ; en 1770, une flotte russe, sous le commandement d'Alexis Orloff, vint au secours des Grecs opprimés et anéantit les vaisseaux turcs ; le 26 juillet 1789, les Russes vainquirent les Suédois dans le détroit de Swenksund et gagnèrent, par ce fait d'armes, la prépondérance de la Baltique. La bataille de Navarin, le siège de Sébastopol, la guerre turco-russe de 1877 ont fourni à des peintres de marines des sujets de tableaux où ils purent rendre hommage au courage et à la vaillance des marins de leur pays.

Les maristes russes forment aujourd'hui un groupe particulièrement intéressant. Le plus connu des Parisiens est certainement Alexis Bogoluboff, qui a exposé à nos Salons des toiles très remarquables. Voilà trente ans qu'il passait tous ses hivers à Paris, et il y est mort, l'automne dernier, à l'âge de soixante-douze ans. Ami personnel d'Alexandre III qui le tenait en grande estime, il est l'auteur d'un grand nombre de tableaux qui ornent les palais impériaux et les musées de la Russie. Ses marines égalaient ses paysages, qui se distinguaient par un profond sentiment de la nature. Il avait été officier de marine et connaissait admirablement la technique du métier. Un de ses derniers tableaux a été l'*Entrée de l'escadre à Toulon*, et il a laissé inachevée une *Revue d'escadre à Toulon*, que lui avait commandée Alexandre III.

A côté de Bogoluboff, il faut placer Aïvazowsky, qui a aujourd'hui près de quatre-vingts ans et qui travaille encore. Il a peint de nombreux effets de mer tourmentée ; son pinceau est d'une extrême fécondité et les musées de Russie sont remplis de ses tableaux.

Lagorio, ancien prix de Rome, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, est, avec Bogoluboff et Aïvazowsky, un des premiers qui étudièrent la nature russe et en rendirent le charme et la poésie. De ses voyages en Crimée et au Caucase, il a rapporté de nombreux dessins et tableaux qui indiquent un talent original et personnel, d'une extrême correction ; il a peint d'excellentes marines. C'est un maître très aimé de ses élèves.

Léonide Blinoff est un protégé de l'ancien ministre de la marine Chestakoff, qui l'a amené avec lui dans un voyage autour du monde. Son enfance s'est passée dans le musée de marine de

Saint-Pétersbourg ; il s'est formé dans son pays, et il a reproduit surtout des navires de guerre. Fedoroff, ancien lieutenant de vaisseau, a peint des marines claires et lumineuses. Bogdanoff, officier de marine, poète à ses heures, a passé dix années dans la Sibérie orientale et a navigué dans les mers Noire et Blanche ; il a rapporté de ses voyages un grand nombre de croquis et d'études à l'aquarelle, qui ne sont connus que de quelques amateurs. Saveloff, lieutenant de vaisseau également, a étudié seul ; il a peint principalement des scènes de la vie de bord. Begroff, élève de Bogoluboff, bon dessinateur et excellent aquarelliste ; Michel Tkatchenko qui a été chargé par le Tsar de peindre l'*Escadre russe à Toulon ;* Michel Belayewski, élève de Bonnat, médaillé au Salon de 1895 ; Basile Ignatzine, officier de marine, élève de Cormon, aquarelliste de talent ; Chabanian, jeune artiste de grand avenir, qui peint la mer seulement. Enfin, Gritsenko, qui a exposé dernièrement, chez Durand-Ruel, une série de tableaux et d'aquarelles fort intéressante, complète la brillante phalange des marinistes russes contemporains.

Gritsenko est un Sibérien de Tomsk, cité perdue au milieu des glaces et des neiges, où le thermomètre descend quelquefois jusqu'à cinquante degrés au-dessous de zéro. C'est un peintre de talent fin et délicat, très épris de couleur. Il ne faut pas s'en étonner : rien n'est lumineux et clair comme un ciel sibérien. L'intensité du froid y raréfie l'atmosphère et laisse voir l'azur de la voûte céleste jusqu'à des profondeurs inconnues à nos climats ; et le soleil, en se jouant à travers les cristaux de glace, les colore des teintes les plus vives de l'arc-en-ciel : ces tons, ces nuances, devaient se graver, dès l'enfance, dans l'œil de l'artiste et lui donner la sensation intense d'une nature très colorée, de même que les grands fleuves de la Sibérie lui donnaient la passion des voyages.

Gritsenko partit pour Saint-Pétersbourg et entra à l'École des Beaux-Arts. Bientôt il devint l'élève de Lagorio et de Bogoluboff. Arrivé à l'âge du service militaire, il s'engagea dans la marine comme élève mécanicien. C'est dans un voyage qu'il accomplit avec le grand-duc Alexis, que celui-ci remarqua ses dessins et lui fit accorder une pension par le ministère de la marine. Il vint à Paris et entra dans l'atelier de Cormon. Gritsenko a aujourd'hui quarante ans. Il s'est acquis, non-seulement en Russie, mais aussi

parmi nous, la réputation méritée d'un artiste de talent. Il fut choisi pour accompagner le grand-duc héritier, devenu aujourd'hui le tsar Nicolas II, dans le voyage que le futur souverain fit en Orient, dans les Indes et au Japon.

* * *

L'exposition qu'il vient de faire à la galerie Durand-Ruel nous a permis d'apprécier en lui un talent très sincère. Ces quatre-vingt-trois aquarelles et douze tableaux sont l'œuvre de deux années : vues de Moscou, de Nijni, d'Astrakan, de Tiflis, de la Mer Noire, de Sébastopol, exécutées dans un rapide voyage qu'il a fait dans la Russie méridionale, après le couronnement du Tsar. Il a mis vingt-huit jours à franchir près de six mille kilomètres, allant de Moscou jusqu'au Caucase, descendant le Volga jusqu'à son embouchure, d'Astrakan se dirigeant par mer jusqu'à Petrowsk, de Petrowsk à Batoum, de Batoum jusqu'à Sébastopol, et de là à Moscou en chemin de fer. Les courts loisirs de la route ont été employés à peindre des aquarelles d'un ton fin et léger, d'un charme exquisément pénétrant, conservant toute la saveur d'une impression première ; cette jolie couleur est une joie pour l'œil. Gritsenko possède une faculté précieuse pour un paysagiste, c'est de voir bien et rapidement. Cette instantanéité et cette acuité de vision lui font saisir admirablement la coloration de la nature aux diverses heures du jour, en dépit de la mobilité des effets. Il reproduira, avec une rare habileté de notation, la douce mélancolie d'une nuit à Nijni, les derniers feux d'un soleil couchant, le calme d'un beau soir d'été, avec une vérité parfaite, une précision déconcertante. Il n'est pas moins exact quand il interprète des vues du midi de la France, Cannes, Marseille, Toulon, l'île Sainte-Marguerite, toute cette région dont le ciel n'est pas sans analogie avec celui de la Crimée.

Ses marines composent la partie principale de l'œuvre de Gritsenko ; elles indiquent chez lui un très intense sentiment de la mer ; c'est alors qu'elle est dans tout l'éclat de sa coloration, qu'il la préfère : il est surtout épris des ciels d'azur se reflétant dans le miroir des eaux profondes, et il lui laisse souvent cette couleur, même lorsque le vent capricieux pousse les nuages dans le ciel et que les flots se couronnent d'écume. On le voit, c'est un coloriste audacieux et convaincu. Ce qui ne l'empêche pas d'être rigoureu-



" ICHTIOSAVRE MODERNE SE PROMÈNE "

sement exact quand il dessine le navire; il se souvient qu'il a été jadis ingénieur-mécanicien de la marine, et ses rares facultés d'artiste se doublent de connaissances techniques très complètes. Aussi ses vaisseaux sont-ils de ceux qui peuvent naviguer en toute sécurité.

Cette intéressante exposition a hautement affirmé le talent de Gritsenko et prouvé brillamment qu'il possède toutes les qualités qui font les véritables artistes.

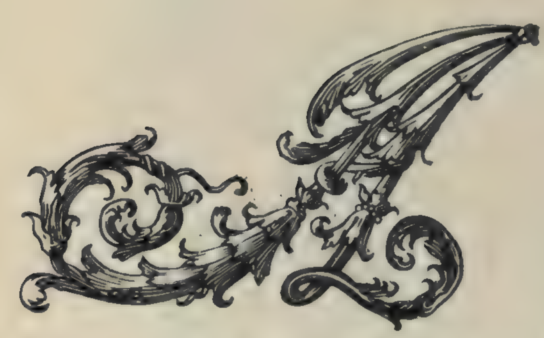
L. DE VEYRAN.





AU CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PEINTURE ET SCULPTURE



b Jove principium : allons, de prime abord, vers les tableaux dont les auteurs demandent aux œuvres des primitifs leurs inspirations et leurs exemples. Parmi les exposants du cercle de la rue Volney, il en est deux de cette sorte : MM. René Piot et Desvallières.

De M. Piot, l'*Enlèvement d'Europe* séduit, au premier aspect, par la tonalité générale ; dans le fond du tableau, les promontoires phéniciens découpent finement, sur le ciel léger et l'outremer des eaux, leurs rochers de lapis ; le paysage a, sans contredit, une délicatesse achevée. Mais que dire de l'invraisemblable coloris des figures, du ton bizarrement grisâtre des nus, et, pis encore, d'une insuffisance de dessin, qui confine à la difformité ? L'harmonie de l'ensemble, qui, de loin, fait illusion tout d'abord et attire, ne résiste pas à un examen du détail : de plus près, le charme est rompu, et c'est vraiment dommage. Dès lors, le symbolisme de la composition, — puisque symbolisme il y a, — échoue dans la confusion, la lourdeur et la défectuosité flagrante de la facture. Pour réussir en la périlleuse tentative de rénover l'art des primitifs, il y faut la subtilité d'expression, la joaillerie de la palette d'un

Gustave Moreau. M. Piot n'est que son élève encore inexpérimenté ; et pourtant un excellent souvenir nous est resté de l'*Adoration des Mages* qu'il exposa, en ces dernières années, aux Champs-Élysées, conçue dans le même sentiment et d'un faire également précieux ; là, il est vrai, les figures n'avaient qu'une importance toute secondaire.

M. Desvallières est, lui aussi, un élève de M. Gustave Moreau ; il passe, à juste titre, pour un artiste de talent et en a donné mainte preuve. En ses tableaux, nous avons souvent apprécié la méritoire recherche du caractère dans la forme simplifiée des figures, la saveur d'un coloris robuste, à la fois sobre et puissant. Ici, il n'en va point de même : dans l'*Annonciation*, un étroit parti pris d'archaïsme, une facture sommaire, la raideur des figures, la dureté et la crudité des tons n'ajoutent rien, tant s'en faut, au mysticisme de la composition ; on dirait d'une esquisse brutalement indiquée ; sous cet aspect spécial, l'œuvre apparaît curieuse et non dénuée de saveur. Cette saveur, que l'esquisse doit à la spontanéité de l'exécution, à la vivacité du premier jet, a souvent une séduction extrême, mais à laquelle parfois on se laisse gagner un peu trop volontiers.

Elle présente un très vif attrait dans l'*Étude préparatoire pour un portrait de Lord Dufferin*, par M. Benjamin Constant, pour ce même portrait qui figura avec éclat, on s'en souvient, à l'une des expositions précédentes du Cercle. Le morceau est sincère, ferme, magistral ; plus encore que dans le portrait définitif, semble-t-il, la physionomie du diplomate s'y accuse, dans la tête largement brossée en grisaille, dont seule la note écarlate de la simarre rompt la monochromie, dans l'accent du visage et l'expressive pénétration du regard, dans tout ce qui donne au personnage son vrai caractère. S'il en fallait une nouvelle preuve, cette toile de M. Benjamin Constant suffirait à attester qu'il y a en lui mieux qu'un virtuose de la palette, un portraitiste de premier ordre.

Le *Marchand syrien* et le *Vénitien*, de M. Moreau-Néret, peints solidement, mais sans éclat et non sans quelque lourdeur, sont néanmoins d'intéressantes études. M. J.-J. Weerts a mis sa finesse d'observation et sa précision coutumières dans deux de ces petits portraits, — l'un de *M. Henri Brisson, président de la Chambre*, — où il excelle à donner un si curieux relief aux physionomies. La *Dame en noir* de M. Jules Machard méritait mieux que l'exécution froide

et terne à laquelle, de plus en plus, le peintre semble se complaire en dépit du physique élégant et gracieux de ses modèles. Dans la *Nuit de Noël* de M. Adrien Demont, la vision de l'étable vers laquelle l'étoile miraculeuse a guidé les bergers, ni le groupe de la sainte famille, nimbé de lumière, n'ajoutent, en réalité, nul accent surnaturel au joli sentiment d'un calme et profond paysage nocturne, fort habilement interprété. Résignons-nous à retrouver chaque année, à sa place exacte sur la cimaise, la peinture de M. Bouguereau, une fillette toujours la même, sous quelque nom que le catalogue l'enregistre, et traitée... vous savez comment. Mais, — j'y songe, — M. Bouguereau connut-il jamais les doutes, les hésitations, lot ordinaire des artistes évidemment inférieurs ? N'a-t-il pas, dès longtemps, atteint toute perfection ? Là gît, n'en doutez pas, le secret de cette sereine immutabilité.

Il faut noter la finesse d'un effet de brume dans le paysage de M. Iwill ; l'admirable *Tombée de la nuit à La Celle,* de M. Albert Gosselin, exécution large et saine, harmonie exquise, impression grandiose ; le sentiment vrai, fait de charme et de douceur, dans le tableau de M. Courtois, *Recueillement ;* à côté de la correction habituelle à M. Jules Lefebvre, la fermeté, qualité plus rare chez le peintre, par laquelle se distingue son *Portrait de Mme L...* Une mention spéciale est due à l'heureux ajustement, au brillant et à la souplesse de la touche, dans le *Portrait de Mlle B. T.,* par M. Umbricht, ainsi qu'au *Portrait du peintre par lui-même,* où se retrouvent, dans une gamme plus discrète, de non moindres qualités de conscience et de tenue, avec une saveur particulière d'exécution. La petite esquisse si finement délicate du *Baiser de la Perle,* par M. Albert Maignan, promet une jolie page décorative à l'exécution définitive. C'est plaisir de voir les tons francs, clairs et vibrants, qui égaient les bords de rivière peints par M. Damoye. M. Ernest Bordes sait à merveille tout le parti qu'un peintre habile peut tirer du contraste des gris intelligemment employés pour mettre en valeur la carnation d'un joli minois de fillette. M. Barbin a rompu résolument avec les habituels poncifs, classiques ou non, de l'orientalisme, dans son interprétation de l'*Entrée de la mosquée de Bou-Médine ;* en estompant, comme d'un léger voile de buée opaline, les reflets de la lumière, il en a tiré un effet plein de finesse et d'imprévu.

C'est un morceau de haut goût que la brune jeune fille vêtue

de noir, à la carnation ivoirine, que M. Henner enlève sur un fond bleu paon, avec la magie de coloris qu'on lui connaît. Admirons la belle tenue que garde, sur la rutilance du fond, le portrait d'homme peint par M. Édouard Sain, ainsi que le savoureux éclat de sa *Chrysis,* deux toiles qui témoignent d'un métier consommé ; la robuste et ferme peinture de *Paysan des environs de Rome*, par M. Fournier ; un délicat profil féminin de M. Faivre ; l'ampleur et la sérénité du paysage de M. Émile Barau, *Plaine de Reims le soir ;* le magistral portrait d'homme de M. Bonnat, au relief vigoureux non sans souplesse ; un tableautin purement exquis de distinction, de finesse et de charme, *A la campagne,* de M. Raphaël Collin, représentant, vêtue de clair, une élégante jeune femme debout sur le seuil d'une porte, baignée par le soleil qui l'enveloppe, la nimbe, la transfigure d'un harmonieux et doux éclat. Nous avons pu, sans injustice croyons-nous, omettre au passage une nudité exposée par M. Frappa ; mais, par contre, la ferme exécution, la délicate coloration de son *Portrait de Mme F.* nous imposent le devoir de le mentionner élogieusement. De même, les deux envois de M. Nozal ne nous donnent pas une égale satisfaction d'art : dans le *Bouquet de mai à Pont-de-l'Arche*, nous ne retrouvons pas pleinement les qualités coutumières de ce fin paysagiste, la notation habile et la justesse des valeurs, l'aisance de la facture ; en revanche, nous admirons de lui, sans restriction, un beau nocturne, *Au clair de lune à Albi, des bords du Tarn, en aval*, où s'affirment magistralement toutes ces qualités, avec, en outre, une puissance de sentiment, une harmonieuse unité, une grandeur d'impression, qu'on ne saurait trop louer; la pure symphonie des bleus assourdis et légers, qui vibrent dans ce site sublunaire, les étoiles ponctuant l'azur profond du ciel, avec la réplique des fanaux mirant dans l'eau calme le rouge éclat de leurs feux, la sérénité de cette heure recueillie, tout ici atteste la main d'un maître et l'âme d'un artiste.

M. Paul Tillier a, d'un pinceau curieux et précieux, finement modelé une tête de Gorgone et subtilement étudié le galbe très pur, les souples linéaments et le caractère héroïque de ce profil ; sa *Marchande de roses* procède d'une fantaisie plus libre et d'une facture plus brillante. On doit signaler l'impression particulière de charme que donnent les sincères notations de la nature hollandaise dans les paysages de M. Stengelin. Les procédés de fac-

ture, qui distinguent les peintures de M. Eug. Cadel, se rapprochent singulièrement de ceux qu'inaugura le premier et que pratique, avec son art si personnel et si intense, M. Henri Martin ; du reste, M. Cadel met à les appliquer une adresse rare, un réel talent, quoique moins d'accent et d'ampleur que son magistral protagoniste, et il en tire des effets d'éclairage tout à fait séduisants (le *Bon Samaritain*), une finesse des valeurs parfois exquise (le *Petit Chaperon rouge*). Nommer M. Carolus-Duran, c'est évoquer l'idée de la virtuosité en personne, de tout ce que la palette, maniée par un exécutant prestigieux, offre de brillant et d'éclat ; sa *Jeune Grecque* ni surtout son *Arménien* ne sont pour démentir cette idée, mais il y a, en plus, dans la première de ces toiles, une juvénilité, une douceur de sentiment, peu communes dans les œuvres de ce maître peintre. Le nom de M. Monginot, d'autre part, rappelle invinciblement les savoureuses natures mortes, victuailles plantureuses, dessertes succulentes, fruits dorés et veloutés : c'est toujours sur ces thèmes appétissants qu'il exécute ses brillantes variations ; même, cette fois, il n'a pas dédaigné d'interpréter le prosaïsme du modeste et nourrissant pot-au-feu. Il y a d'intéressants effets de lumière dans le site du *Sud algérien* de M. Rigolot, et dans les vues de Venise de M. Bompard. Quant aux fantaisies falotes de M. Jean Véber, quant à ses plaisantes inventions de grotesques, elles révèlent un art personnel, capricieux et mièvre, que relève un grain de poésie et que souligne la fine précision du dessin : la *Mine d'or*, dont le fascinant éclat attire d'hilarants fantoches, est d'un bizarre et très actuel symbolisme.

*
* *

Le marbre de M. Ascoli, *Clytie métamorphosée en tournesol*, doit plaire aux visiteurs mondains par son joli maniérisme. M. Loysel, hypnotisé sans doute par les conceptions de M. Rodin, a contourné sa *Baigneuse* en une étrange attitude. Le *Nid* de M. Levasseur exprime une idée gracieuse et originale par le sommeil de deux enfants qu'un ange féminin abrite du repli de son aile. M. Alfred Boucher a mis du caractère dans un curieux buste en cire qu'il intitule *Mon père*, et un sentiment délicat dans son allégorie d'*Hirondelle blessée*. M. Agathon Léonard a su donner une expression de touchante mélancolie au joli buste en marbre de jeune

fille (peut-être la *Marie* de Brizeux) dans un gracieux ajustement de Bretonne. Pour clore cette nomenclature, décernons au sculpteur Denys Puech le tribut d'éloges que méritent deux œuvres exquises, le marbre d'une statuette de *Source,* ingénieux d'arrangement, souple de modelé, harmonieux de forme, et un buste en terre cuite, d'exécution nerveuse et fine, *Portrait de Mme J.,* physionomie vive, expressive, d'où émane, par tous les pores de l'argile dont elle est pétrie, un subtil et capiteux « parisianisme ».

PIERRE DAX.





AU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE



C'EST seulement quelques jours après l'ouverture, par un après-midi pluvieux de notre février parisien, que j'ai pu visiter l'exposition de l'Union artistique. Il y avait foule ; et partout, devant la cimaise comme autour des bustes et statuettes distribués au milieu des salons, s'agitait une épaisse cohue, qui semblait s'éterniser contre la barre d'appui, faire le siège en règle de chaque toile, et qu'un mouvement très lent, très lent, de marée montante, avec retour en arrière et dispersion de la vague humaine après chaque pouce de terrain gagné, faisait avancer imperceptiblement le long des murailles, avec une désespérante lourdeur. Impossible d'évoluer à l'aise. Aucune liberté de mouvement. Il fallait prendre la queue, suivre la file, rester des quarts d'heure échoué devant un Effet de soir ou un Portrait de M. ***, puis se laisser porter par le flot bruissant des jupes de soie devant une Ouverture de la Pêche ou une Allégorie de l'Abricot. C'était mortel. Sans compter les conversations auxquelles on ne pouvait se soustraire, et les énormités qu'on était contraint d'absorber sans sourciller ! O les vieux messieurs qui, de l'art et des artistes, ne savaient rien de rien, et les jeunes hommes qui en connaissaient tout, absolument tout, sans exception ! O la petite maman qui ne cessait de faire remarquer à sa grande fillette la ressemblance de Mlle Une Telle avec la cousine Charlotte, ou de M. le général J. avec l'oncle Anatole ! Et ces deux petites frimousses de modèles, qui avaient l'air gênées de ne pouvoir poser comme à l'atelier ! Et ces trois vieilles dames, qui amèrement se rappelaient l'une à l'autre le bien ou le mal que

M. Arsène Alexandre avait dit de celui-ci ou de celui-là ! Et puis, quand on était las d'avoir trimé parmi cette élite de la ville-lumière, quand on cherchait un coin pour s'asseoir, ô toutes les Célimènes et toutes les Arsinoés qui, pas plus qu'une pièce de bois, ne grouillaient de la place où elles étaient assises !

Peu à peu, cependant, le monde s'écoule, le bruit des pas et le bruit des voix s'apaisent, l'espace devient libre ; on peut voir enfin les tableaux, et, dans la tendre lumière diffuse du jour qui décline, savourer quelques minutes les joies de l'art. C'est l'instant de noter les choses qui peuvent ici intéresser les honnêtes gens. Mais comme l'instant passe vite, et comme il faut aller rapidement !

Qu'importe, d'ailleurs ? Mieux vaut, de tout ce qui sollicite nos yeux, ne retenir pour nos lecteurs que l'exquis, en leur épargnant la fatigue et en leur gardant le plaisir de nos consciencieuses investigations. Écartons tout d'abord, sans aucunement en prendre cure, les artistes qui se contentent d'imiter les autres ou de s'imiter eux-mêmes indéfiniment, les moutons de Panurge et les écureuils habiles à faire tourner sans cesse de leurs jolies petites pattes leur jolie petite cage, les suiveurs éternels et les perpétuels recommenceurs !

Sur une œuvre d'art qui donne l'impression du « déjà peint », on ne saurait écrire que des paroles déjà dites, des phrases banales et inutiles. L'œuvre ne doit même pas, si elle veut vraiment nous intéresser, nous donner trop exactement l'impression du « déjà vu ». L'artiste doit voir les gens et les choses, et nous les faire voir, mieux que nous ne les avons ou que nous ne les aurions vus sans lui ; il lui faut, pour bien mériter de nous et pour réunir nos suffrages, sentir, deviner, saisir, comprendre, pénétrer le rythme intime et l'harmonie profonde de la nature, — dégager, éclaircir, accentuer ce rythme et cette harmonie, nous les révéler en leur plus pur rayonnement, — nous montrer chaque personne, chaque objet, sous un aspect plus vrai, avec un caractère plus suggestif que dans la réalité même, et comme à travers je ne sais quelle transparence limpide et lumineuse, je ne sais quelle transfiguration fidèle, qui leur communique une vie particulière, un charme supérieur et tout neuf, une appétissante et savoureuse fraîcheur. Le maître le plus digne du vert laurier n'est-il pas celui dont l'intuition attentive évoque avec le plus de puissance et de clarté ce qu'il y a de plus pur et de plus harmonieux en ce monde ?

Cette année, au Salon de l'Union, l'œuvre qui offre le mieux l'idée d'une telle maîtrise, est, nous semble-t-il, la *Bretonne* de M. Dagnan-Bouveret. La toile n'est pas bien grande, et le sujet est fort simple. En plein air, en pleine nature, au pré, debout contre une palissade de planches, la main droite abandonnée, un brin de genêt fleuri d'or à la main gauche, la jeune paysanne nous regarde tout droit, naturellement, franchement ; et dans le clair regard de ses yeux gris, rayonne, avec la plus pénétrante intensité, une jeunesse saine, ferme, avisée, tranquille. Parmi la rondeur pleine du contour, les traits sont délicats, les lèvres fines, la carnation doucement hâlée. Cette figure si vivante, si parlante, inoubliable, prend un relief merveilleux entre les blancheurs de la coiffe aux légers papillons volants et les blancheurs qui, sur le corsage de laine noire et le tablier rayé, revêtent les épaules et le haut des bras. Au pied de la palissade, à travers les planches, plus loin encore, on voit, le vert vif du pré, puis un coin de labour, puis, au fond, les bois d'un vert plus calme et plus foncé sous le gris lumineux du ciel de Bretagne. De cette humble villageoise et de ce simple paysage, émane une sérénité mélodieuse et pensive, qui vous gagne, vous caresse, vous ravit, et qui, par je ne sais quelle lointaine correspondance d'art, vous fait songer au sourire énigmatique de la *Joconde*.

La *Monna* de M. Blanche n'est peut-être pas d'une aussi précieuse argile, mais paraîtra, je crois, plus inattendue et offrira aux chercheurs un intérêt plus piquant. Presque de face, sur un siège rustique, au jardin, elle est assise devant nous, dans sa grâce enfantine et originale, la fillette brune aux yeux noirs, à la bouche en cœur, au petit menton à fossette, avec son grand chapeau sombre, garni de blanc et attaché sous l'oreille, à gauche, par un nœud noir. Son corps fluet est habillé, sous un léger châle blanc, d'une robe à fines rayures. Elle tient un petit panier de vannerie. Et, au-dessus d'elle, une fuite de nuages s'enlève dans un ciel bleuâtre. Si *Monna* ne ressemble à personne et reste bien elle-même, on peut lui trouver une certaine parenté avec les maîtres de l'école britannique. Ce dont nous félicitons sincèrement M. Blanche.

Les deux figures dont nous venons de parler, peuvent être tenues pour des tableaux de genre. Si nous passons aux portraits, ils sont, comme chaque année, innombrables. Cette fois, rien de M. Chartran, qui, du reste, n'est pas absent de l'Exposition, où

resplendit son beau buste en marbre par Antonin Carlès. M. Bonnat a envoyé un *Duc de Doudeauville* d'un robuste coloris sous ses cheveux d'une entière blancheur ; et M. Benjamin-Constant un *Baron Sipière,* d'une parfaite élégance et d'un caractère frappant, qui, la canne à la main, tête nue, en vêtements de soirée, avec son pardessus fleuri d'un bouquet de violettes, semble se détacher du cadre et venir aimablement vers vous.

Dans le portrait de son fils Pierre en cuirassier, M. Carolus-Duran, à qui on accorde généralement le génie de l'accessoire, a voulu, par exception, donner toute la valeur et tout l'intérêt à la figure. Il y a réussi. La cuirasse miroite faiblement, et le casque est sans flamme ; mais le regard chaud, la bouche ombrée d'une moustache naissante, le haut menton, ont une expression qui est la vie même. Une belle dame, qui, près de moi, lorgnait ce militaire, déclara tout haut que, pour un cuirassier, il avait une main gauche bien mignonne, une vraie main d'Andalouse ; et que d'autre part, sous son gant blanc, il n'avait pas du tout de main droite. Le fait est à vérifier. Le second envoi de M. Carolus-Duran est le portrait, en buste, d'une jeune femme posée presque de dos, qui, en robe noire décolletée sur un fond rouge, retourne son visage vers le spectateur. Les plis du cou accentuent le mouvement tournant de la tête. C'est lestement enlevé et d'une vibration généreuse ; mais il ne faut pas s'y attarder, car on y prendrait une vague sensation de torticolis.

M. Émile Wauters présente un bon portrait de jeune homme en veston gris ; cette figure longue et fine, aux yeux gris-bleus, à la moustache rousse et aux cheveux d'un brun doré, est d'une franche et significative modernité.

M. Léon Comerre a peint, avec toute la séduction de son art, une très élégante Parisienne en toilette de bal ; aux épaules nues, sur le léger bouquet rose qui fleurit le court corsage noir, elle porte de volumineux et vaporeux bouillons de tulle, qui lui donnent cette auréole de blancheur chère au peintre des étoiles dansantes de l'Opéra.

M. Émile Friant a représenté *Mme T.* en simple costume de ville, dans l'intimité bourgeoise d'un petit salon, entre la table à ouvrage et les hautes plantes vertes. Cela est d'une facture sobre et sûre, qui sait atteindre à la plus expressive délicatesse.

A noter : un petit portrait de Jean Richepin, le brun poète à la

barbe fleurie, évoqué à souhait par son ami J. Félix Bouchor ; — l'ancien ministre, M. Georges Leygues, fort agréablement traité par M. Édouard Debat-Ponsan ; — un superbe habit rouge par M. Gustave Courtois ; — les deux nobles Comtesses de M. Aviat ; — M. Joseph Reinach, très ressemblant, par M. Paul Baignères ; — le beau portrait de femme signé A. Besnard ; — Mme S. de C. par Paul Duthoit ; — la remarquable figure d'homme exposée par Aimé Morot ; les envois de l'excellent peintre Joseph Wencker, et ceux de MM. Schommer, Humbert, Jules Machard, Alexis Vollon, Alphonse Monchablon.

J'ai gardé pour le bouquet le ravissant portrait de petite fille que M. Boutet de Monvel a peint pour Mme Worms-Baretta. Quelle harmonie limpide, quelle pénétrante fraîcheur en cette gracieuse composition, d'un art si clair, si fin, si léger, avec son procédé voulu de teintes plates et minces dans la pleine lumière du jour ! On ne se lasse pas de la regarder, l'aimable fillette aux yeux bleus ; la voici, toute mignonne, debout, de face, ses abondants cheveux cendrés coupés courts sur le front et tombant en longues boucles de chaque côté du visage, que, par dessus le grand chapeau rose et noir, encadre doucement, en arrière, l'ombrelle ouverte, tenue à deux mains contre la poitrine. Avec sa guimpe blanche et sa robe rose c'est une adorable fleur vivante qui règne sur les floraisons épanouies de toutes parts autour d'elle. Nous la quittons à regret. Mais avant de passer plus loin, rappelons le succès triomphal que, dans ce même Salon de l'Union, obtenait récemment Boutet de Monvel, avec sa merveilleuse illustration de *Jeanne d'Arc*.

La beauté blonde et la beauté rousse, que M. Gabriel Ferrier intitule modestement *Sourire* et *Méditation,* sont-elles des portraits, des études ou de pures fantaisies ? Elles ont un éclat superbe ; et les deux marinières sentimentales que M. Bouguereau a si suavement réunies *Sur la Grève,* doivent en être jalouses, comme de deux grandes sœurs beaucoup plus libres, plus coquettes et plus provocantes. M. Ferrier aspirerait-il à jouer le rôle d'un William Bouguereau émancipé ?

Avec les fraîches et tendres nudités de M. Albert Aublet, *Femme couchée* et *Baigneuse,* nous revenons aux toiles de genre ; et nous avons aussi à signaler l'envoi de M. Walter Gay, *Un atelier de couture à Burano,* qui, dans sa discrète et légère tonalité,

montre à droite et à gauche de si fins profils perdus, de si jolies nuques blondes de jeunes couturières.

La *Nativité* de M. Gervex est-elle une toile de genre ou un tableau de sainteté? Elle est d'un accent bien moderne et d'un bien spirituel naturalisme, cette *Nativité!* A terre, la tête contre une botte de paille, dans l'étable légendaire repose le nouveau-né, le petit enfant Jésus. Debout devant lui, grande et svelte en sa jolie beauté paysanne, la Vierge Marie, le bras gauche appuyé sur le manche haut d'une fourche, contemple le divin enfançon. Au fond, au-dessus de la croupe d'une vache rousse, se dessine la figure de Joseph, qui semble invoquer la Providence. Un coin de ciel bleu pâle apparaît par la lucarne, d'où se répand partout une lumière caressante. Il n'y a là ni grande profondeur ni grand accent, mais c'est très bien arrangé et très juste de ton.

En tête des paysages, il faut citer la *Chaumière du Nord* et la *Nuit de Septembre à Dixmude* de J.-Ch. Cazin; l'exquis paysagiste a beau se répéter, il nous tient toujours sous le charme; et toujours on admire sa délicieuse interprétation des plus humbles aspects de la nature française. Nous avons noté les vues provençales d'Eugène Dauphin, les *Dunes* de Maurice Courant, *En Bretagne* par Camille Bernier, les *Bruyères* de M. Auguste de Clermont, l'*Automne* de Paul Sédille, les deux envois de M. Harrison, la *Rivière* de M. Lamy, le *Colombier* de Félix Montenard et le *Troupeau à l'abreuvoir* de Paul Vayson.

Mentionnons à part le *Laboureur* de M. Roll, qui tranche sur les élégances et les gentillesses de cette exposition avec une si puissante et si rude simplicité. Le torse nu, le pantalon serré par la ceinture sur les hanches, des deux mains il pèse vigoureusement sur les bras de la charrue, dont le soc creuse le sillon, et que deux robustes chevaux gris, raidis sous l'effort, entraînent vers un horizon teinté de vapeurs bleuâtres et roses. Homme, chevaux, charrue, tout cela vit, marche, travaille, vibre sur la terre grasse et féconde, dans la belle lumière d'une nature grande ouverte vers l'infini.

Je ne me pardonnerais pas d'oublier, en achevant cette revue rapide, les petits artilleurs de M. Detaille, les deux scènes délicates et pittoresques évoquées par Édouard Sain, le *Fruitier ambulant à Valence* de Jules Worms, enfin les portraits d'une si haute maîtrise et d'une si vive ressemblance où J.-J. Werts nous montre MM. Georges Berger et Bigo-Danel.

A la sculpture, outre le buste du peintre Chartran dont nous avons parlé, plusieurs envois attirent les regards.

La double effigie de *Mme de B.* par R. de Saint-Marceaux provoque plutôt l'étonnement que l'admiration. Cette mince tranche de bronze fait penser aux bonshommes et aux bonnes femmes en pain d'épice des boutiques foraines. Le *Sphinx*, ou plutôt la Sphinge, de Jean Hugues, avec ses yeux mis en couleur, inquiète le goût plus qu'il ne le satisfait.

De Prosper d'Épinay, un beau Centaure couronné par la femme nue qu'il porte en croupe ; de M. Crauk, deux curieux bustes en bronze ; de M. Bartholdi, un *Adieu au pays* en marbre ; de M. Van der Straeten, une *Joueuse de harpe* en marbre aussi.

Nous ne saurions mieux finir qu'en signalant, avec les éloges qui leur sont dus, les deux bustes exposés par l'excellent statuaire Denys Puech : un vivant et caractéristique portrait de fillette (terre cuite), et un *Jeune Florentin* taillé dans le marbre avec une précision, une souplesse, une grâce souriante, qui rappellent les plus heureuses qualités de la première Renaissance italienne.

ÉMILE BLÉMONT.





Les Théâtres

Opéra-Comique : *Kermaria*. — Théâtre-Français : *La Loi de l'homme ; Mieux vaut douceur ... Et violence*. — Odéon : *Le Chemineau ; Sous le joug ; Pour le Roi ; La Promesse ; Marianne*. — Vaudeville : *La Douloureuse*. — Renaissance : *Spiritisme*. — Gymnase : *Le Mari de la Débutante*.



On a été bien injuste pour *Kermaria,* idylle d'Armorique, en trois épisodes précédés d'un prologue, livret de M. P.-B. Gheusi, musique de M. Camille Erlanger, représentée à l'Opéra-Comique. J'en ai trouvé la musique tout à fait remarquable, et je me plais à reconnaître que le compositeur qui a écrit une telle œuvre est un homme de valeur, qui tiendra une grande place dans notre École française. Les idées foisonnent dans cette partition, et elles sont traitées avec une abondance généreuse, une grâce charmante, qui indiquent un tempérament musical de premier ordre. On a beaucoup médit du livret, mais je ne vois pas qu'il soit banal et nul comme on veut le dire. D'abord, le prologue donne lieu à une musique expressive et dramatique. Un moine qui a commis un sacrilège supplie Dieu de lui pardonner. « Je me repens, s'écrie-t-il. Elle est morte celle dont les regards égarèrent mes sens. Le démon emporte le souvenir de mes péchés récents ». Une voix céleste se fait entendre et lui annonce qu'il sera pardonné lorsqu'il aura entendu les serments d'un amant pur et d'une vierge amoureuse. L'action se passe sur un promontoire battu par les vents et une mer livide. La musique accentue par ses déchaînements, par sa fureur, toute l'horreur de cette scène.

L'amant pur, c'est Yvon ; la vierge, c'est Tiphaine. Yvon, sergent de la milice républicaine, laissé pour mort dans une escarmouche contre les chouans, à la tête desquels se trouvait Yan, le fiancé de Tiphaine, a été recueilli et soigné par la jeune fille. Yvon est une âme rêveuse et mélancolique, « il a su inspirer à sa douce garde-malade, dit M. Gheusi, cette pitié compatissante qui est le chemin des âmes vers l'amour ». Quelle tendre idylle que celle des amours de Tiphaine et d'Yvon, et combien le musicien a su en rendre le charme et la douceur ! Il se trouve dans cet acte un joli chœur de fileuses ainsi qu'une marche chouane sur un rythme

tout à fait original. Ce premier épisode se passe en Bretagne, dans la cour d'une ferme. Au fond, on aperçoit la mer rougie par les feux du soleil couchant ; à gauche, sur un rocher, la chapelle ruinée du vieux manoir de Kermaria. Elle est, dit-on, hantée par la Fille bleue, spectre d'une châtelaine dont la musique avait été l'unique passion et qui, parfois, joue de l'orgue. Tout à coup des sons lointains d'orgue frappent les assistants, les vitraux de la chapelle s'illuminent d'une lumière intense et bleue. Les femmes se mettent à genoux, les pêcheurs accourent de toutes parts. Ici se place un duo d'un grand charme entre Tiphaine et Yvon. C'est l'extase de deux âmes unies par l'amour.

Yan fait irruption, avec ses soldats, pour s'emparer d'Yvon dont il est jaloux, et qui, pour échapper au danger, se réfugie dans la chapelle du manoir de Kermaria.

Le second épisode n'est qu'un long duo entre Yvon et Tiphaine. Il dure plus d'une demi-heure ; mais que de phrases charmantes, que de détails délicats, exquis ! Nous signalerons : *Vision pure et coutumière,* le duo *Divine langueur, charme surhumain,* soutenus par les instruments à cordes. Yan a découvert la retraite d'Yvon ; il pénètre avec ses hommes dans la chapelle et menace son adversaire. Au moment où il va le frapper, une mélodie soudaine éclate dans l'orgue, les chouans s'arrêtent frappés de terreur, l'ermite apparaît. « Vous mourrez de mort violente, leur dit-il, si vous gardez vos armes à la main ». A Yan, il ordonne de déposer sa hache et d'accorder un généreux pardon. Puis il bénit Yvon et Tiphaine qui l'ont sauvé de l'enfer. La pièce finit par un chœur général à l'amour, qui, délivré de nos sens imparfaits et des maux de la terre, nous conduit vers la patrie où planent éthérés la Poésie et le Mystère.

Kermaria est une véritable pièce lyrique, qui a su inspirer heureusement, à plusieurs reprises, le compositeur. L'interprétation en est tout à fait remarquable : M. Jérôme a prêté le charme et la douceur de sa voix aux rêveries mystiques d'Yvon ; Mlle Julia Guiraudon, qui débutait dans le rôle de Tiphaine, a montré de la grâce et de la jeunesse, sa voix est d'un timbre frais et pur ; elle chante avec goût, et elle nous paraît en même temps une comédienne intelligente ; Mlle Wyns, MM. Belhomme, Bouvet et Mondaud complètent un excellent ensemble.

A la Comédie-Française, M. Paul Hervieu s'est donné pour mission de défendre le droit des femmes et de faire ressortir l'injustice des lois qui leur a créé dans la société une situation inférieure. Laure de Raguais a été mariée à un clubman qui l'a épousée pour sa fortune et la trompe avec Mme d'Orcieu. Lorsqu'elle apprend le trahison de son mari, elle voudrait reprendre sa liberté, mais la loi est là qui s'y oppose. L'adultère a été commis hors du domicile conjugal et ne compte pas. Laure somme M. de Raguais de quitter sa maîtresse et de revenir à elle ; il s'y refuse. Les époux se séparent : M. de Raguais gardera l'argent, elle reprendra sa fille Isabelle.

Sept ans se sont écoulés entre le premier et le second acte. Isabelle de Raguais est devenue une belle jeune fille, elle aime et est aimée d'André d'Orcieu, le fils de la maîtresse de son père. Laure voudrait arracher sa fille à cet amour, mais tous se déclarent contre elle. Son mari, d'abord, qui accepte ce mariage, Isabelle ensuite qui n'a pas la force de rendre sa parole à André qui la menace de se tuer. Laure prend alors une résolution extrême, c'est de tout dévoiler à M. d'Orcieu. Ces révélations tournent encore contre elle. M. d'Orcieu est un mari plein de mansuétude, il a horreur du scandale, il gardera sa femme et Laure reviendra auprès de son mari. Il l'exige ainsi. C'est la rançon du bonheur de leurs enfants.

La Loi de l'homme est une pièce un peu courte, elle n'a pas tout le développement que le sujet comportait. M. Hervieu est bref, incisif, et ne s'attarde pas en route, il va droit au but. En résumé, il n'y a que trois scènes dans l'œuvre, mais elles sont traitées avec un art merveilleux de concision et de précision. C'est du style de théâtre bien supérieur à celui des *Tenailles*. Ce qu'on peut reprocher à M. Hervieu, c'est de n'être pas exact dans ses points de départ. Non, la loi n'a pas pour les femmes les sévérités qu'il prétend, et de ce que Laure a fait un mauvais mariage, il ne s'en suit pas que les lois soient aussi cruelles qu'il veut bien le dire. Les conclusions de son drame laissent ainsi le spectateur quelque peu surpris et déconcerté. Il se demande pourquoi ces semblants de réconciliation. Quels ménages seront, dans l'avenir, ceux des Orcieu et des Raguais. Sont-ils même possibles ? M. Hervieu semble s'incliner bien facilement devant les conventions sociales et mondaines.

La pièce de M. Paul Hervieu a rencontré une interprétation tout à fait remarquable. Mme Bartet s'est montrée vraiment supérieure dans le personnage de Laure de Raguais ; elle l'a joué avec beaucoup d'autorité. Je crois que toutes les intentions de l'auteur ont été admirablement rendues, et qu'il lui doit une grande part de son succès. Citons M. Le Bargy qui excelle dans les rôles de mari cyniquement trompeurs.

La Loi de l'homme est accompagnée d'un proverbe en deux parties, par M. Édouard Pailleron. Le titre est : *Mieux vaut douceur... Et violence.*

L'auteur excelle à nous représenter des scènes de la vie mondaine et à nous intéresser avec des riens. Maxime Blain, député, aime sa femme Cécile, mais il est sur le point de se laisser entraîner, par un ami, à un souper où il doit revoir une ancienne maîtresse. Cécile retient son mari par toutes sortes de câlineries, de tendresses et de ruses. Elle finit par réussir et elle lui dit gentiment : « Voyons Maxime, puisqu'il fallait que l'un de nous deux se moquât de l'autre, est-ce que tu n'aimes pas mieux que ce soit moi ? — Maxime. Ah ! petite rusée. — Cécile. Tu m'en veux ? — Maxime. Non ! mais pourquoi ne pas me dire tout de suite que tu me défendais de sortir ? — Cécile. Oh ! des scènes ?... — Maxime. Je te jure que je serais resté ! — Cécile. Eh bien ! est-ce que tu n'es pas resté tout de même ? Mieux vaut douceur, va, mon ami. »

... *Et violence* met en scène une femme jalouse, Pauline. Elle croit que son mari Paul de Courtelin, la trompe avec ses bonnes amies. Sa cousine Henriette la rassure. Il ne faut pas s'inquiéter des potins. Tant qu'on dira du mal d'elle, c'est qu'elle en vaudra le plaisir. « PAULINE. Oh ! les femmes ! Il n'y en a pas une qui ne soit perfide, menteuse, dépravée, il n'y a que toi et moi qui... Et encore, toi... » Et la sage Hélène lui répond par ce joli couplet : « Comment moi ? Alors tu me prends pour une femme à aventures ? Ah ! tu tombes bien ! ma chère. Je n'ai jamais été curieuse ni ennuyée, et avec ces deux vertus-là on ne connaît pas la passion. Mon mari suffit à mon affection, ma fille à ma tendresse, ma maison à mon activité et le monde à mon amusement. Oh ! la passion ! tyrannique, égoïste, brutale, haineuse ! Je l'ai en horreur. Quand une femme est libre, c'est bête ; quand elle est mariée, c'est malpropre ; merci, je me contente d'être aimée, moi, je ne tiens pas à être adorée. On peut regretter de n'avoir pas eu un amant, on ne s'en repent jamais ! Et puis, et puis... je suis fière et je n'entends pas qu'un monsieur, sous le prétexte qu'il m'adore, commence par m'insulter en me faisant comprendre qu'il veut de moi et finisse par m'insulter, en me faisant comprendre qu'il n'en veut plus. Je suis paresseuse et je ne me vois pas quittant, l'hiver, mon coin de feu, ou, l'été, le bon huit-ressorts capitonné dans lequel je promène mes chères toilettes, pour aller, déguisée en femme de chambre et masquée d'un triple voile, me blottir au fond d'un fiacre sale et me faufiler dans une maison à double issue. Je suis gourmande, et autant j'éprouve de plaisir à manger commodément, tranquillement de bonnes choses dans de belles choses, autant j'en éprouverais peu à faire sur un coin de table mal éclairée comme celle-ci, et, dans de la vaisselle douteuse, de petits repas clandestins, entremêlés de plats refroidis et de souvenirs réchauffés.. Sans compter la perspective du commissaire de police entrant au dessert pendant que je reboutonnerais mes bottines avec une épingle à cheveux !... Ah ! non ! non ! non !... »

Pauline a imaginé d'écrire à son mari un billet d'écriture déguisée pour lui donner un rendez-vous. Une légère intrigue se noue autour de ce billet, et, après un petit orage aux chandelles, le groupe se réconcilie.

La première partie est jouée par MM. de Feraudy, Beer et Mlle Reichemberg, et la seconde par Mmes Marsy, Brandès et M. Dehelly.

L'Odéon, après plusieurs tentatives qui n'ont pas réussi, vient d'obtenir un grand succès avec le *Chemineau,* drame en cinq actes et en vers, de M. Jean Richepin. C'est une paysannerie sentimentale, à travers laquelle passe un souffle de liberté et de joyeuse misère. Le drame est intéressant et la forme en est élégante. M. Richepin est un admirable ouvrier du vers qu'il excelle à manier et façonner à sa guise, qu'il sait assouplir à tous les sujets.

Le Chemineau s'est arrêté à la ferme de maître Pierre pour travailler, car il travaille parfois et fort bien. C'est un gai compagnon, ayant toujours

la chanson aux lèvres et la joie dans le cœur. Il se fait aimer de Toinette, la fille de ferme, et celle-ci l'engage à rester avec elle. Comme la vie serait belle en s'aimant ! On gagnerait l'existence à deux, on ferait des économies, et un beau jour, on aurait à soi son foyer, son bout de terre. Le Chemineau, à cette idée, se met à rire :

... propriétaire
Moi ! possesseur d'un champ ! clos dans une maison ?
Pourquoi pas me fourrer tout de suite en prison ?

Maître Pierre a reconnu en lui un excellent ouvrier qui possède bien des secrets pour guérir les bêtes, il insiste pour qu'il reste. Le Chemineau pose ses conditions :

... J'ai pour premier principe
De m'aller promener, libre, le nez au vent,
Quand il m'en prend envie ; et ça me prend souvent.
J'ai pour second principe, et n'en veux point démordre,
D'envoyer promener quand on me donne un ordre.
Autrement dit, je suis un mauvais garnement,
Roulant en vagabond la grand'route et l'aimant,
Travaillant pour manger, tout juste, et qui préfère,
Quand c'est son goût, ne rien manger, mais ne rien faire :
Si tu veux m'accepter tel quel, marché conclu !

Maître Pierre refuse. Toinette revient à la charge et comme elle sent que le Chemineau ne saurait se fixer nulle part, elle lui propose de partir avec lui :

... Chacun doit suivre sa nature.
La tienne, c'est d'aller fier, libre, à l'aventure.
Mais tu peux avec toi, m'emmener par la main
Et j'irai n'importe où, quel que soit le chemin,
Mon Chemineau, mon tant aimé, mon bien, mon maître !

LE CHEMINEAU

Ah ! mignonne, accepter, ce serait te promettre,
Pour de rares moments bons, trop de mauvais pas,
Avec des nuits sans gîte et des jours sans repas,
Et le ventre qui crie et le cœur qui se serre.
Moi, mon cuir est tanné par ce vent de misère ;
A toi, bouton de rose, il serait hasardeux...

Il remet à Toinette les cent francs qu'il a reçus de maître Pierre, il l'embrasse et s'éloigne en chantant des chansons. Elle veut courir après lui, mais François, le premier valet de ferme, qui l'aime et voudrait l'épouser, l'en empêche. Elle tombe accablée dans ses bras. « Lâche-la donc ! Tu vois bien qu'elle est folle. Est-ce qu'on guérit les fous ? » lui dit maître Pierre. — « On les console », répond François.

Vingt ans se sont écoulés. Toinette a épousé François. Ils ont un fils, Toinet, qu'ils ont élevé et qu'ils aiment tendrement. Toinet est amoureux d'Aline, la fille de maître Pierre. Celui-ci refuse de consentir au mariage, car Toinet n'est qu'un bâtard. « Non, répond François, l'enfant est mon

fils ». François est cloué sur un fauteuil par la paralysie, il essaie de se lever pour se précipiter sur maître Pierre ; il retombe lourdement, frappé de congestion. Cette scène qui termine le second acte est très dramatique.

Toinet voyant qu'on lui refuse Aline, se met à boire, on le rencontre ivre-mort par les routes ; sa mère est désespérée car elle est impuissante à le consoler. On entend au loin une voix, c'est celle du Chemineau. Il y a vingt ans qu'il n'est venu dans le pays. Il est mis au courant de ce qui se passe. C'est lui qui se chargera de mettre Pierre à la raison. Il est malin et rusé, il a mille tours dans son sac ; il saura bien rendre la santé à son fils, son Toinet, car Toinet est bien son fils. La bonne Toinette n'adresse pas un seul reproche au Chemineau sur son lâche abandon :

De ma peine, jamais je ne t'en ai voulu.
Je pensais : « Quand l'oiseau se sent pris à la glu,
Effaré, s'arrachant les plumes, l'aile folle,
Oubliant tout, son nid, sa compagne, il s'envole
Vers le libre horizon, grand ouvert devant lui.
Ainsi mon Chemineau loin de moi s'est enfui !
Tout triste de m'avoir quittée, oh ! oui, sans doute...
Content quand même puisqu'il est sur sa grand'route ! »
Et mes vœux t'y suivaient, sans autre soin pour eux
Que le désir fervent de t'y savoir heureux.

C'est Mme Segond-Weber qui joue le personnage de Toinette ; elle y est pleine de douceur et de tendresse ; sa voix caressante fait merveille.

Le Chemineau n'a pas de peine à convaincre maître Pierre. Les deux enfants se marient et quand il les voit heureux il reprend son chemin, malgré les supplications de Toinette, de Toinet et d'Aline. Il a la nostalgie de la vie errante, de la neige et de la poussière des routes, il faut que le Chemineau chemine.

Cette bucolique sentimentale semble avoir fait plaisir au public qui est toujours épris de beaux sentiments, de devoirs accomplis, de sacrifices noblement acceptés. Il aime aussi les beaux vers. Le *Chemineau* est fait pour lui plaire.

La pièce est fort bien jouée par Mme Segond-Weber, M. Decori dans le rôle du Chemineau ; citons encore Mme Archaimbault, MM. Chelles, Janvier, Prince, Garbagni et Denel.

A ses abonnés, l'Odéon a donné trois pièces nouvelles : *Sous le joug*, pièce en un acte de M. Daniel Riche ; *Pour le Roi*, drame en un acte de M. Victor Barrucand ; la *Promesse*, pièce en trois actes de MM. J.-H. Rosny. Ce sont des œuvres d'essai de débutants, du moins au théâtre. La première valait par le sujet qui, plus largement traité et développé, eût obtenu un meilleur succès. Seulement nos jeunes auteurs ne veulent pas se donner du mal ou dédaignent l'art des préparations. Il leur semble que la concision du langage apporte le mouvement, la vie. C'est une erreur. On a quelquefois du mal à suivre leurs pensées.

Dans *Sous le joug,* M. Daniel Riche a montré la cruauté de nos conventions sociales. Un mari veut pardonner à sa femme une faute qu'elle a commise dans un moment d'égarement ; il se heurte à toutes sortes de résistances de la part de ses amis, de sa mère qui considère la présence de la femme coupable comme un scandale. Celle-ci comprend qu'il n'y a plus de pardon possible pour elle, et elle abandonne le domicile conjugal.

Les deux autres pièces *Pour le Roi* et *la Promesse* valent plus par les qualités du style que par l'intérêt de l'intrigue ; il est inutile d'y insister.

L'Odéon nous a aussi donné une curieuse et intéressante représentation de la *Marianne,* de Tristan l'Hermite, précédée d'une substantielle conférence de M. Bernardin.

C'est une émouvante histoire que celle de Marianne : elle a été empruntée par l'auteur aux *Antiquités judaïques de l'historien Josephe.* Hérode, roi de Judée, aime follement sa femme, la jeune et belle Marianne, mais celle-ci le hait car il a fait mettre à mort et son frère Aristobule, beau jeune homme de dix-huit ans, et son aïeul Hyrcan, vieillard de plus de quatre-vingts ans. Marianne, accusée d'avoir voulu empoisonner son époux, est jugée et condamnée à être décapitée. A la suite de cette mort, Hérode tombe dans la plus profonde douleur et ne cesse de pleurer celle qu'il avait tant aimée. Tristan a très habilement tiré parti du sujet, et, comme l'a fait très justement observer M. Bernardin, le troisième acte est d'un dessin admirable et renferme une scène de toute beauté. C'est celle où Marianne accuse devant ses juges Hérode d'avoir donné l'ordre de la faire périr, si lui-même tombait sous la justice d'Auguste. En effet, il avait ordonné ce meurtre, mais il en avait confié le secret à son confident Soème. Si celui-ci a parlé, c'est qu'il est l'amant de la Reine ; Hérode entre dans une aveugle fureur, et envoie Soème au supplice. Puis, il voudrait pardonner à la coupable, car

L'adultère n'est pas trop bien vérifié
Soème, en expirant, s'en est justifié.

Il demande si la détention perpétuelle ne serait pas pour Marianne un supplice plus cruel que la mort. Enfin, sur les instances de Phérore, son frère, de Salomé, sa sœur, il ordonne d'exécuter la sentence. A peine a-t-il donné cet ordre qu'il voudrait le révoquer, mais il est trop tard. Hérode est alors en proie au plus violent désespoir, il veut se tuer, il demande pardon, il pleure. La scène est des plus pathétiques.

La pièce a été fort bien jouée par M. Daltour, qui a montré des qualités que nous ne lui soupçonnions pas. Pourquoi ne l'utilise-t-on pas plus souvent ? Il a supporté sans faiblir ce rôle d'Hérode, un des plus longs qui soient, et qui a, je crois, plus de mille vers. Sa diction est excellente, sa mimique expressive, il a du feu, du tempérament, de la jeunesse ; il a été très applaudi. A côté de lui, signalons M[lle] Page, dans le personnage de Marianne. La pièce a été représentée dans les décors de compartiments, où elle fut jouée pour la première fois sur le théâtre du

Marais, au printemps de 1636. M. Bernardin en a profité pour nous donner des renseignements très curieux sur les décorations de cette époque. Les costumes ont été l'objet de recherches spéciales. Mlle Page portait le costume attribué à Marianne par Abraham Bosse. Cette matinée était des plus intéressantes et composait un spectacle des plus littéraires.

La *Douloureuse* est le titre de la comédie en quatre actes que M. Maurice Donnay vient de faire représenter au Vaudeville.

Que signifie la *Douloureuse ?* la carte à payer, le quart d'heure de Rabelais, qui vient tôt ou tard dans la vie : quand on a commis quelque faute, on ne tarde pas à en subir le châtiment. Il est vrai qu'Hélène et Philippe ont des torts réciproques ; mais leur « douloureuse » est assez douce en somme ; lorsque le moment est venu de payer, ils esquivent la peine. Si le titre n'est pas justifié, la comédie est de celles qu'on écoute avec plaisir. Elle renferme quelques scènes charmantes, des détails exquis, des mots drôles, et cela explique le succès qu'elle a rencontré auprès du grand public.

Hélène est mariée à un financier véreux, Ardan, qui se tue discrètement pendant une soirée qu'il donne dans son hôtel ; ce qui n'empêche pas les invités de souper : ils seront censés, disent-ils, ne pas connaître la catastrophe. Hélène est la maîtresse du sculpteur Philippe Lambert. Les deux amants n'attendent plus pour se marier que la fin du deuil d'Hélène. Gotte, une amie intime d'Hélène, s'éprend à son tour de Philippe. Elle veut l'avoir, le posséder, et dans une scène très osée, mais conduite avec un art infini, elle cherche à séduire Philippe qui résiste assez mollement, du reste ; on comprend qu'il finira par succomber.

A l'acte suivant, Gotte est devenue la maîtresse de Philippe. Celui-ci a des remords ; il a honte de sa mauvaise action et voudrait se débarrasser de cette peste de Gotte, qui est tout à fait insupportable. Une altercation fort vive éclate entre eux, et Gotte dépitée s'écrie : « Mais je vaux autant qu'Hélène, mieux qu'elle ! Car moi je n'ai eu qu'un amant, et c'est vous. Et avant vous, elle a eu un autre amant, et son fils, ce fils que vous aimez tant, le croyant de son mari, c'est le fils de l'adultère. »

Hélène entre. Elle s'aperçoit de l'embarras de Gotte et de Philippe. Gotte s'esquive en embrassant son amie. Restée seule avec Philippe, Hélène demande des explications. Philippe lui reproche sa duplicité, son mensonge, car elle a eu un autre amant avant lui, et lui a tout caché. Hélène reste toute interloquée ; elle n'a pas osé faire un tel aveu, dit-elle, elle aime Philippe et n'aimera que lui. Philippe demeure impassible : « Non-seulement, ajoute-t-il, tu as un amant, mais ton enfant est de lui. » A ces mots, Hélène bondit. Ce secret, Gotte est seule à le connaître, et si elle lui a dit, c'est que... La vérité apparaît à ses yeux : « Misérable ! » lui crie-t-elle. C'est au tour de Philippe à implorer son pardon, il se jette aux genoux de sa maîtresse, mais elle reste inflexible. Ils se séparent sans prendre de décision. La scène est fort belle et conduite avec

une habileté rare. Elle a été admirablement jouée par Réjane, qui est exquise. Rien ne se perd avec cette comédienne, les moindres choses sont mises en valeur avec un art merveilleux. Au moment de la séparation, il y a un jeu de scène qui eût paru choquant, s'il n'eût été interprété par Réjane ; il a été aux nues. Les deux amants ne savent plus que dire. « Quelle heure est-il ? demande Hélène. — Sept heures, répond tristement Philippe. — Je dîne en ville ce soir, j'aurai un joli visage. » Elle tire de son sac sa poudre de riz, se barbouille le visage, se regarde à un miroir de poche. Puis elle va prendre son manteau qu'elle met machinalement, aidée par Philippe, et elle sort.

Le quatrième acte est fort court. Il est à deux personnages ; les autres se sont esquivés tout le long de l'action. Après trois mois de séparation, Hélène et Philippe se retrouvent au Cap Martin, et, devant la mer bleue, ils se jurent un éternel amour.

Après Réjane, il faut citer M. Calmettes, qui tient avec talent le rôle de Philippe. C'est Mlle Yahne qui représente Gotte, elle y est perverse à plaisir. Citons encore M. Mayer et Mme Henriot qui ont des rôles épisodiques.

A la Renaissance, on a représenté *Spiritisme,* drame en trois actes de M. Victorien Sardou. L'auteur n'a pas cherché à convertir les spectateurs aux doctrines du spiritisme dont il est un des adeptes fervents. Il s'est servi du spiritisme comme moyen de dénoûment. Si nous ne sommes pas convaincus, nous sommes du moins intéressés et amusés. Voici le sujet de la pièce :

Simone d'Aubenas est mariée depuis dix ans à un brave garçon un peu rêveur ; inoccupés et fort riches, les deux époux cherchent l'un et l'autre à se créer des distractions. M. d'Aubenas fait de la chimie, de l'histoire naturelle, de l'astronomie ; il finit par s'adonner au spiritisme. Les plaisirs de sa femme sont moins innocents : elle s'entoure d'amis suspects, une belle Roumaine à qui la vie n'a plus rien à enseigner, la comtesse Thékla, et un aventurier du même pays, Micaël Stourdza. Ce Micaël, qui nous est présenté immédiatement comme un vulgaire coureur de dot, convoite la grosse fortune de Simone ; il voudrait l'amener à se séparer de son mari, et, dans ce but, il la courtise… avec succès.

Mme d'Aubenas fait un voyage avec la comtesse Thékla ; elle profite de la complicité de celle-ci pour partir vingt-quatre heures plus tard et passer un jour dans la petite maison de Stourdza. Mais il arrive un terrible accident de chemin de fer ; le train qui devait emporter Simone est broyé : son mari la cherche infatigablement et verse des larmes amères sur un cadavre défiguré qu'il prend pour celui d'une épouse adorée et fidèle ; il vient gémir jusque dans le logis de Stourdza où sa coupable moitié, dévorée de remords, entend, cachée derrière une porte, ses funèbres lamentations. Malgré les détails horribles de la catastrophe et le jeu poignant de Mme Sarah Bernhardt qui répand « de vrais pleurs sur la

scène », la situation est plutôt comique, et ses côtés burlesques contrastent d'une façon pénible pour les nerfs du spectateur avec les sanglots et les convulsions des acteurs.

Mais Simone, la première émotion passée, veut profiter de sa mort pour fuir librement avec son amoureux. Or, le piètre sire, qui ne se soucie guère de la femme sans l'argent, n'entend pas de cette oreille : il réclame un bon divorce qui rende à Mme d'Aubenas la possession de ses biens propres. Oh ! la superbe indignation, l'explosion d'horreur et de dégoût dont la grande artiste écrase son misérable amant !

Stourdza est d'ailleurs aussi maladroit que pleutre, car s'il consentait à enlever sa belle au lieu de la contrarier violemment en lui révélant la bassesse de son âme, il obtiendrait bientôt d'elle tout ce qu'il exigerait. De plus, il a le tort de se dérober en présence d'un ami de la famille, qui, révolté de tant d'ingratitude, l'envoie d'un coup d'épée dans l'autre monde. Heureux décès qui permettra à brève échéance la réconciliation des deux époux ! M. d'Aubenas, désolé, se plonge de plus en plus dans les pratiques spirites et ne se lasse pas d'évoquer l'ombre de sa femme ; celle-ci lui apparaît en chair et en os et lui avoue ses torts ; il lui pardonne, la croyant une âme errante et malheureuse, et la vivante profite du pardon obtenu par la morte.

Spiritisme est un vaudeville, écrit et joué comme un drame, admirablement joué, nous l'avons dit, par Mme Sarah Bernhardt à laquelle ses partenaires donnent très convenablement la réplique. Les décors sont charmants, la mise en scène remarquable et les moindres accessoires choisis et groupés avec un sens artistique très fin et très amusant.

Le Gymnase a fait une excellente reprise du *Mari de la Débutante*, de MM. Meilhac et Halévy. Jouée précédemment au Palais-Royal, la pièce n'a pas trop vieilli ; elle est amusante, spirituelle et fort bien jouée par l'excellente troupe du Gymnase.

L. VERNAY.





CHRONIQUE



Sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'instituer une commission chargée « de rechercher les moyens d'assurer, en 1898 et 1899, l'installation des Salons annuels de la Société des artistes français et de la Société des Beaux-Arts ».

Le président de cette commission est M. Poincaré, vice-président de la Chambre des députés, ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; les vice-présidents, M. Picard, commissaire général de l'Exposition universelle de 1900, et M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts ; le secrétaire, M. A. Picot, chef du bureau des Bâtiments civils et Palais nationaux ; le secrétaire adjoint, M. Dupré, rédacteur à la direction des Beaux-Arts.

Voici la liste des membres qui la composent : MM. Bardoux, sénateur, ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Pierre Baudin, président du Conseil municipal de Paris ; Georges Berger, député de la Seine ; Blondel, architecte du gouvernement ; Bouvard, inspecteur général des services municipaux d'architecture de la ville, directeur des services d'architecture de l'Exposition de 1900 ; Daumet, membre de l'Institut, inspecteur général honoraire des Bâtiments civils, architecte du gouvernement ; Detaille, membre de l'Institut, président de la Société des artistes français ; Charles Dupuy, député, ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Adrien Hébrard, président du syndicat de la presse parisienne ; Hugot, sénateur, rapporteur du budget des Beaux-Arts ; A. Humbert, député de la Seine ; L. Legrand, conseiller d'État, membre du conseil supérieur des Beaux-Arts ; Lépine, préfet de police ; Levraud, conseiller municipal, président de la commission des Beaux-Arts de la ville de Paris ; Georges Leygues, député, ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; Alfred Mézières, député, président de l'Asso-

ciation des journalistes parisiens ; Poirrier, sénateur de la Seine ; Puvis de Chavannes, président de la Société nationale des Beaux-Arts ; Ranc, sénateur, président de l'Association des journalistes républicains ; Roty, président de l'Académie des Beaux-Arts ; de Selves, préfet de la Seine ; Vaudremer, membre de l'Institut, architecte honoraire et membre du conseil d'architecture de la ville de Paris ; Waldeck-Rousseau, sénateur, membre du conseil des Musées nationaux.

L'Académie des Beaux-Arts a désigné les artistes qui seront appelés, en qualité de jurés adjoints, à prendre part aux jugements des concours pour le prix de Rome en 1897. Ce sont :

Pour la peinture, MM. Tattegrain, Flameng, Cormon, Chartran, Leroux, Humbert, Machard ; jurés supplémentaires, MM. G. Ferrier, Wencker, Gervex, Baschet.

Pour la sculpture, MM. Peynot, Gasq, Hugues, Michel ; jurés supplémentaires, MM. Puech et Verlet.

Pour l'architecture, MM. Boitte, Tournaire, Raulin, Redon ; jurés supplémentaires, MM. d'Espouy et Deglane.

Pour la composition musicale, MM. Widor, Alph. Duvernoy, Ch. Lefèvre ; jurés supplémentaires, MM. Barthe, V. Joncières.

Pour la gravure, il n'y aura pas de concours en 1897.

Le choix, fait par l'Académie, d'un poème destiné au prochain concours Rossini, s'est porté sur la *Vision du Dante*, dont l'auteur est M. Jules Adenis. Le concours de composition musicale, ouvert sur ce livret, sera clos le 31 décembre prochain. Des exemplaires du poème, ainsi que le programme du concours sont tenus à la disposition des concurrents, au secrétariat de l'Institut.

M. Haussoulier a rendu compte à l'Académie des fouilles qu'il a faites à Didyme sur l'emplacement du temple d'Apollon, avec le concours de M. Pontremoli, architecte.

M. Germain Bapst a donné lecture d'un mémoire sur les portraits de Henri IV et du grand Condé, qui se trouvent au château de Chantilly.

M. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, a invité l'Académie à se faire représenter aux fêtes du centenaire de l'École, qui seront célébrées les 25, 26, 27 et 28 avril prochains, à Athènes, ainsi qu'au congrès scientifique qui se tiendra à la même époque dans cette ville.

Le ministre du Commerce a définitivement approuvé les plans du grand palais des Champs-Élysées, tels qu'ils lui ont été présentés par M. Ch. Girault, architecte en chef. On sait que ce projet collectif emprunte ses éléments aux trois projets de MM. Louvet, Deglane et Thomas, amalgamés par M. Girault.

Une série supplémentaire de nominations a été faite dans la Légion d'honneur, à l'occasion du jour de l'an. Parmi celles qui ont été faites sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nous mentionnerons : M. de Sarzec, consul général de France ; MM. Paladilhe et de Joncières, compositeurs de musique, promus au grade d'officier ; — MM. Boëx, dit J.-H. Rosny, Henri de Régnier, Robert Vallier, hommes de lettres ; Gandillot, auteur dramatique ; Victor Gilbert, peintre ; Gustave Michel, statuaire ; Ullmann et Émile Bertrand, architectes, nommés au grade de chevalier.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, ont été nommés, au titre étranger : officiers, M. William Dannat, citoyen américain, peintre, et M. Léopold Bernstramm, sujet russe, sculpteur ; — chevalier, M. Tourguenef, sujet russe, sculpteur.

Le comité, nouvellement élu, de la Société des artistes français, a nommé son bureau et le conseil d'administration de la Société.

M. Édouard Detaille a été réélu président ; vice-présidents, MM. Pascal et Achille Jacquet ; secrétaires, MM. Maignan, Bartholdi, Loviot et Lamotte ; secrétaire-rapporteur, M. Robert-Fleury ; trésorier, M. Boisseau.

Le conseil d'administration est formé de MM. Zuber, Busson, Dawant, Humbert, H. Lévy, Raphaël Collin, Dameron, Bouguereau, Vibert, Thomas, Lemaire, Gilbert, Blanchard, Coquart, Normand, Maurou et Mongin.

M. Cormon a été nommé président du jury de peinture ; M. Thomas, président du jury de sculpture ; M. Loviot, président du jury des arts décoratifs.

La Société populaire des Beaux-Arts a constitué son bureau pour l'année 1897, de la manière suivante : président d'honneur, M. Léon Bourgeois ; vice-présidents d'honneur, MM. Puvis de Chavannes, Bonnat, et Poincaré ; président, M. Benoît-Lévy ; vice-présidents, MM. Petitjean (peinture), Allouard (sculpture), Mongin (gravure) ; secrétaire-général, M. de Saint-Mesmin ; secrétaire-adjoint, M. Edmond Debon ; trésorier, M. Robert.

Commission des achats aux expositions : MM. Bartholdi, Benjamin-Constant, Beurdeley, Henri Biva, Cormon, Dameron, Duffaud, L. Gleize, Gagliardini, Alph. Lamotte, Le Villain, Maurou, Maignan, Puech, Émile Renard, Rodin, de Richemond, Roll, Roty, Ed. Sain, Scherrer.

Commission administrative : MM. Adrien Duvand, Maurou, Le Villain, Polak.

On annonce que la Société philantropique se propose d'organiser, pour le printemps, à l'École des Beaux-Arts, une exposition de portraits

de femmes et d'enfants, analogue à celles des *Women fair* et des *Children fair,* qui ont eu lieu à Londres, il y a quelque temps.

Un concours restreint va avoir lieu pour la décoration picturale du plafond de la bibliothèque du Conseil municipal, à l'Hôtel-de-Ville. La commission spéciale, présidée par M. Levraud, a désigné pour prendre part à ce concours, MM. Marcel Baschet, Eugène Carrière, Raphaël Collin, Maurice Eliot, Henry Lerolle et Victor Prouvé.

Pour la décoration de la nouvelle mairie de Montmartre (XVIII[e] arrondissement), il est question d'un projet dont les conseillers municipaux de l'arrondissement se sont faits les promoteurs et qui consisterait à confier cette décoration aux artistes de Montmartre. C'est notamment à M. Willette que serait confiée la décoration de la salle des mariages ou de la salle des fêtes, dans le nouvel édifice municipal.

A la vente aux enchères de la galerie de tableaux ayant appartenu à feu M. Paul Lagarde, ont été adjugés : l'*Étang de Ville-d'Avray,* de Corot, 38.000 francs ; les *Laveuses,* de Daubigny, 39.100 francs ; *Chiens écossais,* de Troyon, 45.000 francs ; la *Femme au parapluie rouge,* du même, 7.000 francs ; l'*Epave,* de Chintreuil, 4.200 francs.

La vente de la galerie formée par M. Henri Vever a eu lieu dans la salle de la rue de Sèze ; voici le résultat des principales enchères :

Besnard : le *Réveil,* pastel, 4.200 francs.

Bonvin : la *Servante du peintre,* 8.000 francs.

Carrière : l'*Enfant malade,* 3.800 francs.

Cazin : *Lever de lune au bord de la mer,* 7.400 francs ; *Village de pêcheurs,* 8.650 francs ; le *Chemin perdu,* 11.000 francs.

Chaplin : *Innocence,* 2.300 francs.

Corot : *Eurydice blessée,* 26.800 francs ; l'*Abreuvoir,* 32.000 francs ; le *Chemin montant,* 27.800 fr. ; *Nymphe couchée au bord de la mer,* 30.000 fr. ; le *Lac,* 16.000 francs ; *Matinée,* 16.000 fr. ; *Route ensoleillée,* 10.000 fr. *Ville d'Avray,* 35.000 francs ; le *Pêcheur,* 8.500 francs ; *Effet du matin,* 6.200 fr. ; *Cascade de Terni,* 5.000 fr. ; la *Jeune mère,* 15.800 francs.

Daubigny : les *Bords de l'Oise,* 78.000 francs.

Daumier : le *Défenseur,* aquarelle, 5.200 francs ; le *Plaidoyer,* dessin à la plume, 1,850 francs.

Degas : la *Toilette,* pastel, 10.500 francs.

Diaz : la *Châtelaine,* 13.200 francs.

Harpignies : le *Crépuscule,* 11.500 francs.

Lebourg : *Place de la Concorde,* 1.960 fr. ; *Rotterdam,* 1.650 fr. ; *Un quai de débarquement, à Rouen,* 3.950 fr. ; *Bords de la Schie,* 2.050 francs.

Meissonier : le *Déjeuner,* 72.000 fr. ; *Officier d'état-major en observation,* 94.100 francs.

Millet : la *Femme au puits,* pastel, 27.000 francs ; les *Puiseuses d'eau,* dessin, 20.200 fr. ; la *Plaine,* pastel, 16.200 fr. ; la *Méridienne,* dessin, 9.200 francs.

Monet : le *Pont d'Argenteuil,* 21.500 fr. ; *Sainte-Adresse,* 9.000 fr. ; l'*Église de Vernon,* 12.000 fr. ; l'*Église de Varengeville,* 10.800 fr. ; les *Glaçons,* 12.500 francs ; la *Berge à Lavacourt,* 6.000 fr. ; la *Débâcle de la Seine,* 6.700 fr. ; *Paysage d'hiver,* 5.000 fr. ; *Faisans,* 7.000 francs.

Puvis de Chavannes : *Ludus pro Patriâ,* 22.500 francs.

Renoir : *Étude de femme nue au bord de la mer,* 6.000 francs.

Sisley : l'*Inondation,* 3.100 francs ; *Route de Louveciennes,* 4.600 francs ; *Effet de neige,* 2.200 francs ; l'*Automne,* 2.500 francs.

Voici les principales enchères obtenues à la vente des dessins de la collection des Goncourt, à l'hôtel Drouot :

Baudouin : l'*Épouse indiscrète,* 25.100 francs ; le *Matin,* 7.100 francs ; l'*Indiscret,* 8.000 francs.

Boucher : *Académie de femme,* 18.500 francs ; *Académie de femme couchée, vue de dos,* 6.000 francs ; *Jeune femme vêtue à l'espagnole,* 10.100 francs.

Cochin : *Portrait de femme,* 2.500 fr. ; *Concours pour le prix de Caylus,* 2.100 francs.

Gravelot : *Femme en petit bonnet et en manteau de nuit,* 1.000 francs.

Debucourt : le *Prétexte,* 820 francs.

Greuze : *Un jeune ménage,* 900 francs.

Fragonard : *Portrait de Rosalie Fragonard,* 14.500 fr. ; *Dites donc : s'il vous plaît,* 12.000 fr. ; la *Culbute,* 18.100 fr. ; le *Taureau,* 7.500 francs ; *Paysage,* 5.800 fr. ; *Des Cascatelles,* 17.500 fr. ; *Enfant jouant dans une métairie,* 14.500 francs.

Freudenberg : le *Coucher,* 7.100 fr. ; le *Boudoir,* 6.000 francs.

Hoin : *Madame Dugazon, dans le rôle de Nina,* 19.000 francs.

Huet : *Bergère,* 3.050 fr. ; *Ferme* et *Cour de ferme,* 4.500 francs.

Lancret : *Deux femmes,* 2.600 francs.

La Tour : *Masque de La Tour,* 11.100 fr. ; *Une femme vue de face à mi-corps,* 4.200 fr. ; *Tête de femme,* 3.200 fr. ; *Préparation de Mlle Dangeville,* 8.100 francs.

Lawrence : le *Mercure de France,* 3.100 fr. ; le *Concert agréable,* 6.250 fr.

Moreau le jeune : *Étude de petites filles au lit,* 7.200 francs ; *Portrait de vieille femme,* 5.900 fr. ; *Revue du Roi à la plaine des Sablons,* 29.000 fr. ; *Décoration du sacre de Louis XVI,* 9.000 fr. ; *Passage de Marie-Antoinette place Louis XV, à l'occasion de la naissance du Dauphin,* 10.700 francs.

Moreau l'aîné : *Entrée de parc* et *Intérieur de parc,* 9.000 francs.

Pater : l'*Amour et le badinage,* 3.900 francs.

Portail : *Portrait du peintre,* 5.500 fr. ; *Deux négrillons,* 5.500 fr. ; *Une dame aux grands paniers,* 4.100 fr. ; le *Musicien,* 3.150 francs.

Gabriel de Saint-Aubin : la *Construction des boutiques,* 7.100 fr. ; *Une perquisition judiciaire,* 3.750 fr. ; les *Dimanches de Saint-Cloud,* 2.100 fr. ; *Composition allégorique,* 2.900 fr. ; *Causerie,* 2.800 francs.

Augustin de Saint-Aubin : *Son portrait par lui-même*, 15.100 fr. ; *Au moins soyez discret*, 18.500 francs.

Van Loo : *Un femme assise*, 3.200 francs.

Carle Vernet : les *Merveilleuses*, 2.000 francs.

Watteau : *Figure de printemps*, 24.000 fr. ; *Figure d'automne*, 8.860 fr. ; *Mezzetin dansant*, 19.000 fr. ; *Feuilles d'études*, 17.500 francs.

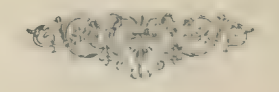
Winkeles : l'*Entrée des Tuileries*, 2.600 francs.

Le gouvernement italien serait sur le point de conclure, au sujet de la collection Borghèse, un arrangement analogue à celui qui est intervenu avec le prince Sciarra. Le prince Borghèse céderait au gouvernement quelques-uns des chefs-d'œuvre qui composent sa fameuse galerie et serait autorisé, sous cette condition, à en aliéner le reste.

Un monument en l'honneur du fondateur de la dynastie monténégrine, le prince Danilo, vient d'être inauguré à Cettinje. Il est l'œuvre de deux Français, le sculpteur Moreau-Vauthier et l'architecte Tronchet.

L'expert Haro, dont la compétence professionnelle en art ancien et moderne était universellement établie et dont les appréciations en matière de peinture faisaient autorité, vient de mourir à Paris. Son goût très sûr, sa parfaite connaissance des procédés des maîtres, qu'il avait acquise dans la familiarité où il avait vécu, dès son jeune âge, avec la plupart des grands artistes de son temps, Ingres et Delacroix en particulier, avaient formé et affiné son jugement en cette délicate profession d'expert. Et c'est ainsi qu'il fut appelé à diriger la plupart des grandes ventes de tableaux, qui furent faites à son époque.

Depuis quelques années, profondément atteint par la mort de son fils aîné, il avait cessé d'exercer sa profession dans laquelle lui avait succédé son second fils, M. Henri Haro, formé à son école, et dont la compétence, s'inspirant de la tradition paternelle, ne le cède en rien à la sienne.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.

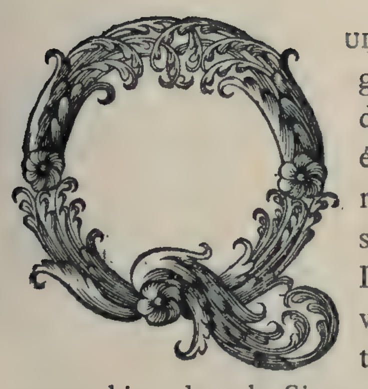


MARIE LECZINSKA



PIERRE GOBERT

Peintre de portraits (1666-1744).



UI connaît Pierre Gobert ? Bien peu de gens assurément. Il fut pourtant l'un des peintres les plus occupés de son époque, son œuvre est considérablement représentée au musée de Versailles, et son nom est encore celui d'un inconnu. La destinée de Pierre Gobert est, en vérité, digne de compassion, et l'infortuné peintre a expérimenté d'une façon un peu bien dure le *Sic vos non vobis* du poète : ainsi il n'est pas moins d'une trentaine de tableaux de lui, que le catalogue du musée de Versailles porte aux inconnus de l'École française, et son œuvre maîtresse, le portrait de Marie Leczinska, est mise, par ce même catalogue, à l'actif de Jean-Baptiste Van Loo, qui se passerait très bien de ce supplément de gloire. Franchement, c'est n'avoir pas de chance. Donc rendons à Gobert ce qui appartient à Gobert, et accomplissons ainsi à son égard un acte d'équité artistique.

*
* *

Et d'abord qu'est-ce Pierre Gobert ? Le *Nécrologe* de l'Académie va nous le dire assez sommairement en mentionnant les phases marquantes de sa carrière académique :

GOBERT Pierre, peintre de portraits, — né à Fontainebleau, — agréé et renvoié devers M. Le Brun pour le sujet de réception (25 mai 1686), — se présente de nouveau, est agréé et reçoit pour sujet de réception le portrait de M. Van Clève et celui de M. Boullongne le jeune (24 septembre 1701)[1], — apporte les d. deux portraits qui avoient été admis par *(le nom manque)* et est reçu et prête le don pecunier modéré à 100 livres (31 décembre 1701), — élu conseiller à la place vacante par le décès de M. Boyer (24 janvier 1724), — meurt le 13 février 1744, âgé de 83 ans.

On sait encore, par le livret du Salon de 1704, que Pierre Gobert envoya à cette exposition dix-neuf portraits, dont un certain nombre de membres de la famille royale et de hauts dignitaires de la cour; il en est un qui est même mentionné d'une façon tout à fait extraordinaire : « Portrait de la duchesse du Maine sous la figure de Vénus qui envoie Enée à Carthage ».

Enfin on aura fait le tour des documents que l'on connaissait jusqu'à ce jour sur cet artiste, quand on aura lu un « Mémoire des ouvrages de peinture faits par le soussigné (Pierre Gobert) par ordre de Leurs Altesses Royales (les princes de Lorraine) depuis le mois de septembre 1707 jusqu'au 15e mars 1709 », et qui fut publié dans le tome 5 des *Archives de l'art français.* Ce mémoire vise 60 copies des « portraits de leurs Altesses Royales et de mesdames les princesses leurs filles », 2 portraits de « Son Altesse royale Madame avec celuy de monseigneur le prince », plus « le portrait original de monseigneur le petit prince », plus quatre bustes de Leurs Altesses Serenissimes les princes Charles et François : le tout pour le prix 427 louis d'or, soit 6.405 livres, qui furent payées « à Paris au s^r^ Gobert ». Ce document est intéressant et, en l'espèce, d'une importance décisive : il nous montre tout d'abord les attaches de Gobert avec la cour de Lorraine, dont il fut en quelque sorte le peintre officiel ; c'est à ce titre assurément qu'il dut exécuter les portraits des deux fils du duc de Lorraine (n°s 3734 et 3738 de Versailles), les seuls que le catalogue de ce musée lui attribue : l'exécution de ces toiles n'a rien de particulièrement transcendant, et l'explication en est aisée quand on sait que Gobert exécutait jusqu'à 60 copies d'un même portrait; ce ne pouvait être à la fin qu'une besogne machinale, où l'art

[1] Ces deux portraits sont actuellement au Louvre.

avait peu à voir. Ensuite il est essentiel de relever sur ce mémoire une note marginale de la main du peintre et ainsi conçue : « S. A. R. Madame, monseigneur le duc d'Orléans et toutes les prinscesses me fonts la grâce de ma corder pour les copies quatres louis d'or des bustes, et six louis d'or des copies pareille à celles de mes dames les princesses à cause des mains ». C'est là une indication expresse de la situation de Pierre Gobert à la cour de France, qui, rapprochée des mentions du livret du Salon de 1704 et des relevés d'inventaires qui vont suivre, peut permettre d'attribuer à cet artiste un grand nombre de portraits portés aux inconnus de l'École française par le catalogue de Versailles.

*
* *

Les Comptes des Bâtiments, sous le règne de Louis XV, ne présentent que deux ordonnances de paiement à l'actif de Gobert; la première est en date du 15 juin 1726 (exercice 1724) : « à Pierre Gobert, peintre, 3500 livres pour son payement de quatre tableaux de portrait de cour qu'il a faits pour le service du Roy pendant les années 1719, 1720 et 1724. »

Le détail de cette commande est spécifié dans un *État des ouvrages de peinture faits pour le service du Roy depuis 1716 jusqu'et compris 1729* (Archives Nationales $O^1 1934^2$) :

1° « *Le portrait du Czar* de 9 pieds de haut sur 6 pieds de large. Somme demandée : 3500 livres. Modération : 2500. » C'est assurément en 1717, lors du séjour de Pierre-le-Grand à Paris, que Gobert exécuta ce portrait ; l'original ne s'en trouve point à Versailles, mais on peut vraisemblablement en reconnaître une réduction, faite par l'artiste ou d'après son œuvre, dans le n° 3692 du musée de Versailles [1].

2° « *Le portrait de l'ambassadeur Turc*, de 3 pieds et demi de haut sur 3 pieds et demi de large. Somme demandée : 1000 livres. Modération : 600 ». C'est de Mehemet-Effendi qu'il s'agit ici, le fameux ambassadeur turc dont Charles Parrocel a représenté l'entrée aux Tuileries ; le musée de Versailles n'expose aucun portrait de ce personnage.

[1] Les mémoires du temps rapportent que, le 15 juin 1717, le Tsar donna à Tessé et à d'Antin son portrait entouré de diamants ; peut-être faut-il reconnaître l'un d'eux dans le n° 3692 de Versailles. Une reproduction de ce dernier a paru dans l'*Artiste* d'octobre 1896 (nouv. pér., t. XII, p. 276).

3° « *Copie du portrait de M. le Duc.* Somme demandée : 400 livres. Modération : 200. » Monsieur le Duc était alors Louis-Henri, prince de Condé, duc de Bourbon, chef du conseil de régence et surintendant de l'éducation du Roi. La copie mentionnée ici est vraisemblablement celle que signalait, dans l'appartement du duc d'Antin à Versailles, l'*État des tableaux faits pour le Roy depuis 1722 pour le château de Versailles jusqu'à 1732* (Archives nationales O[1]1965) : « un tableau représentant le portrait de Mgr le duc de Bourbon, réduit à la hauteur de 20 pouces sur 2 pieds de large, de forme ovale [1]. » Sous les numéros 3696, 3727 et 3757 [2] le catalogue du musée de Versailles range aux inconnus de l'École française trois portraits du duc de Bourbon, qui doivent être rendus à Pierre Gobert : aucun d'entre eux ne peut être identifié avec la copie ci-dessus signalée, mais on a vu précédemment à quel nombre d'exemplaires cet artiste répétait ses portraits, ceux de Versailles sont bien de cette manufacture, comme le prouve au reste la comparaison qu'on en peut faire avec les portraits des princes de Lorraine (nos 3734 et 3738).

4° « *Copie du portrait de Mme la Comtesse de Toulouse.* Somme demandée : 400 livres. Modération : 200 ». Je n'ai rien trouvé au sujet de ce portrait.

*
* *

Le deuxième paiement fait à Pierre Gobert est en date du 12 août 1726 : « à Pierre Gobert, peintre, 3200 livres pour quatre tableaux représentans le portrait de la Reine et celui de feue Madame la Dauphine qu'il a faits pour le service du Roy dans la présente année ».

L'*État des ouvrages de peinture faits pour le service du Roy depuis 1716 jusqu' et compris 1729* donne encore le détail de cette seconde commande ; il existe seulement une petite différence de 100 livres entre le prix d'estimation et le chiffre du paiement.

5° « *Portrait de la Reine en pied orné de tous ses attributs,* de 7 pieds de haut sur 4 pieds de large. Somme demandée : 3000 livres. Modération : 1500. »

[1] Le même *État* signale encore, dans l'appartement du duc d'Antin à Fontainebleau, « un autre (tableau) représentant le même portrait de Mgr le duc de Bourbon, ayant 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large ».

[2] Le no 3696 représente M. le duc à 15 ans ; au no 3727 il en paraît au moins 20 ; quant au no 3757, c'est une copie réduite du no 3727.

6° « *Autre portrait de la Reine.* Somme demandée : 1000 livres. Modération : 600. »

7° « *Autre portrait de la Reine.* Somme demandée : 1000 livres. Modération : 600. »

Deux de ces portraits de « la Reine en pied » sont signalés dans l'*État des tableaux faits pour le Roy de 1722 à 1732* et dans l'*Inventaire général des tableaux qui ont été faits pour le service du Roy qu'il faut ajouter à l'inventaire général fait en 1709* (Archives nationales O[1]1965) ; tous deux figuraient à Versailles au cabinet de la surintendance, l'un portait 6 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds 4 pouces, l'autre 6 pieds 6 pouces sur 4 pieds 8 pouces ; enfin, en 1783, l'inventaire du Du Rameau n'en mentionnait au magasin de la surintendance qu'un seul de 6 pieds de haut, 4 pieds 3 pouces de large et 7 pouces de profil.

On peut reconnaître avec assurance ces trois portraits de la Reine par Gobert dans les n[os] 3754 du musée de Versailles et 7 de Trianon, attribués par le catalogue à Jean-Baptiste Van Loo, et dans le n° 4439 de Versailles, porté par le même catalogue aux inconnus de l'École française.

Prenons d'abord le n° 3754 ; en voici la description : la reine revêtue du manteau royal, tient une branche d'oranger de la main gauche ; un page, — et non une femme polonaise comme le prétend le catalogue de Versailles, — tient la queue de son manteau ; devant elle un amour porte la couronne sur un coussin ; dans le fond un sphinx et une fontaine dans un parc. Les dimensions (1[m] 98 de haut sur 1[m] 47) concordent rigoureusement avec celles du portrait de la Reine par Pierre Gobert, signalé par l'inventaire de Du Rameau[1].

Il sied maintenant d'établir que l'attribution de ce portrait à Jean-Baptiste Van Loo n'est ni vraisemblable ni vraie. Ce n° 3754 de Versailles, — le catalogue le reconnaît, — est une imitation presque servile du portrait de la duchesse de Bourgogne par Santerre (n° 2117). Un tel procédé, permis à un artiste de second rang comme Gobert, était interdit à un peintre ayant le renom de Van Loo ; quand on est titulaire d'un nom pareil et qu'on exécute une œuvre aussi importante que le portrait de la reine de France, on donne libre carrière à son génie et l'on ne s'en tient pas à une

[1] Dans l'inventaire de Jeaurat en 1760, ce portrait est ainsi mentionné : « Portrait de la Reine alors que Sa Majesté était à Vissembourg, par Gobert ».

chétive imitation d'un portrait fameux. Du reste, la comparaison de ce portrait avec ceux que le musée de Versailles exhibe de Jean-Baptiste Van Loo est tout à fait significative et montre les plus notables dissemblances d'exécution et de composition : l'œil le moins exercé les reconnaît aisément. Et enfin aucun document n'indique que J.-B. Van Loo ait fait le portrait de Marie Leczinska; il n'existe en ce sens aucune ordonnance de paiement, nul portrait de la Reine n'est mentionné au nom de cet artiste dans les états de commande non plus qu'en aucun des inventaires du XVIII[e] siècle ; aucune copie d'un tel tableau de Van Loo ne fut faite par Stiémart et Cassinat, les copistes en titre des Bâtiments.

On trouve seulement, au nom du premier de ces deux copistes, dans l'*État des ouvrages de peinture faits pour le service du Roy de 1716 jusqu'et compris 1729*, la mention, en 1726, de deux copies du portrait qui nous occupe : « une copie du portrait de la Reine accompagnée d'un amour, un page portant son manteau, dans un fond de païsage et d'architecture ». Le nom du peintre a été omis, et c'est à cette omission que l'on doit peut-être l'erreur du catalogue de Versailles. Sur cet état, en effet, la copie du portrait de la Reine est inscrite après une autre du portrait du Roi, d'après J.-B. Van Loo ; le scribe, ignorant probablement l'auteur de ce portrait-là, l'a porté sans nom d'artiste, comme il le fit assez souvent pour divers tableaux de peintres peu connus. S'il avait eu pour auteur Van Loo, on peut être assuré que le scribe aurait mentionné : « une copie du portrait de la Reine *d'après le même...* » comme il ne manque jamais de le faire quand il a à enregistrer à la suite plusieurs copies exécutées d'après des tableaux d'un même peintre. Cette omission paraît être un témoignage de dualité, mais elle induisit en erreur les rédacteurs des états postérieurs de copies, qui n'y firent point attention et donnèrent à Van Loo ce portrait de la Reine, qui ne peut être que de Pierre Gobert. En effet, à cette date, un seul artiste, avec celui-ci, exécuta le portrait de Marie Leczinska : ce fut Rigaud ; et le même état des ouvrages de peinture en donne la description et permet d'en reconnaître une copie dans le n° 4440 du musée de Versailles, porté par le catalogue aux inconnus de l'École française.

Le nom de Pierre Gobert reste donc le seul à pouvoir être donné au n° 3754 du musée de Versailles ; ce fut certainement cet artiste qui le premier fixa les traits de la jeune épouse de

Louis XV, qu'il avait assurément connue à la cour de Lorraine avant son mariage.

L'attribution à Pierre Gobert de ce tableau de Versailles entraîne également celle au même peintre du n° 3 de Trianon, qui n'est qu'une copie de ce portrait de la Reine, également portée à l'actif de J.-B. Van Loo.

Enfin on trouvera le troisième portrait de la jeune souveraine exécuté par Pierre Gobert, dans le n° 4439 de Versailles : ce n'est, en effet, qu'une réplique variée du n° 3754, de 2m06 de haut sur 1m37 de large, inscrite aux inconnus de l'École française, et dont voici la description : la Reine est représentée en pied, habillée d'un corsage et d'une traine de velours bleu sur une jupe d'hermine ; la queue de cette robe est aux mains d'un être bizarre, page ou bouffon, qui tient un parasol ; à droite court un chien sur le collier duquel on lit : « *Je suis à la Reine* » ; le fond du tableau est un paysage mêlé d'architecture, où se remarque un sphinx à l'angle d'une balustrade. Il est visible que le n° 3754 est le portrait original pour lequel la Reine a posé devant le peintre; l'application y est en effet plus soutenue, les chairs sont mieux traitées, le modelé plus parfait; le n° 4440 est d'une exécution plus lâchée, moins attentionnée ; l'artiste a de lui-même varié son œuvre sans recours nouveau au modèle, et les variantes qu'il a introduites dans sa composition sont assez souvent heureuses, tel est le motif de ce chien qui porte au collier l'inscription : « *Je suis à la Reine* ».

8° « *Un tableau de Mgr le Dauphin*, grand comme nature. Somme demandée : 1000 livres. Modération : 600 ». Il y a là une évidente erreur de rédaction, et il s'agit du portrait de « feue Madame la Dauphine », comme l'indique au reste l'ordonnance de paiement. L'*État des tableaux faits pour le Roy de 1722 à 1732* signale ce tableau dans l'appartement du duc d'Antin à Fontainebleau et le dit de 5 pieds de haut sur 4 de large ; ces dimensions ne sont plus, à l'inventaire de Du Rameau, que de 4 pieds 6 pouces sur 3 pieds 6 pouces, et le profil de 5 pouces; enfin ce tableau est mentionné à l'actif de Gobert sur l'inventaire des tableaux de la surintendance, dressé en 1760 par Jeaurat, et spécifié : « Portrait de la duchesse de Bourgogne dans sa jeunesse ».

On peut vraisemblablement identifier cette peinture avec le n° 2102 du musée de Versailles, toujours rangé parmi les incon-

nus de l'École française ; la duchesse y est représentée à l'âge de quinze ans environ, portant le manteau bleu fleurdelysé sur corsage blanc à garnitures d'or et d'améthystes, tenant d'une main un bouquet d'anémones alors que de l'autre elle relève son manteau. Les dimensions sont de $1^{m}29$ sur 0^{m} 98 de large ; cette différence minime de quelques centimètres s'explique aisément par le fait des modifications d'encadrement que la toile dut subir pour être amenée en pendant aux n°s 2101, 2103 et 2104 de la même salle.

*
* *

Il existe, en outre, dans différents inventaires et états de tableaux du XVIIIe siècle, un nombre assez considérable de portraits, mis à l'actif de Gobert, et relativement auxquels je n'ai retrouvé à dater de 1716 aucune ordonnance de paiement. Comme aucun d'eux n'est mentionné à l'inventaire Bailly, il est possible qu'ils aient été faits postérieurement à 1709, où fut rédigé cet inventaire ; d'autre part, il est certain qu'un assez bon nombre sont postérieurs à 1716, ils furent commandés en dehors des Bâtiments et payés directement par ceux qui les avaient ordonnés. L'énumération de ces portraits présente un vif intérêt puisque la presque totalité s'en retrouvera à Versailles sans aucune attribution.

9° « *Un tableau représentant le portrait de feue Madame la Dauphine et les trois Princes,* ayant 8 pieds de haut sur 6 de large. » Ce portrait est signalé dans le cabinet de l'hôtel de la Surintendance par l'*Inventaire général des tableaux qui ont été faits pour le service du Roy, qu'il faut ajouter à l'inventaire général fait en 1709 iusqu'en 1737* (Archives nationales, O[1] 1965). Il ne m'a pas été donné d'en retrouver d'autres traces.

10° « *Un tableau représentant les portraits de Mesdames de France, l'aînée et la seconde en pied,* de 3 pieds de haut sur 2 pieds 8 pouces de large, de forme ovale. »

11° « *Un autre représentant le portrait de Madame troisième en pied,* de mêmes forme et mesure que le précédent ».

L'*État des tableaux faits pour le château de Versailles de 1722 à 1732* (Archives Nationales, O[1] 1965) mentionne ces deux portraits dans l'appartement de la Reine en ce château. Dans l'inventaire, dressé par Jeaurat en 1760, des tableaux de l'hôtel de la Surintendance, l'un et l'autre figurent dans la seconde pièce de l'appartement du marquis de Marigny.

On reconnaîtra ces deux tableaux dans les nos 4395 et 4396 du musée de Versailles, inscrits au catalogue parmi les inconnus de l'École française. M. de Nolhac, le distingué conservateur de cette admirable collection, ayant apprécié le mérite de ces deux portraits, les a placés dans les appartements du Dauphin, réorganisés avec autant de bonheur que de goût. Les dimensions en sont de 1m 08 de haut sur 0m 88 de large ; les modifications opérées dans la forme de ces toiles ont assurément motivé cette légère différence de mesures.

*
* *

Les indications suivantes sont prises de l'*Inventaire,* cité plus haut, des tableaux de la Surintendance, dressé par Jeaurat en 1760, ainsi que de l'*Inventaire des tableaux du cabinet du Roi,* placé à la Surintendance des bâtiments de Sa Majesté, à Versailles, fait en l'année 1784, par Louis Du Rameau :

12° « *Le duc de Chartres tenant un pigeon.* Hauteur 3 pieds 1 pouce. Largeur 2 pieds 10 pouces. »

13° « *Portrait d'une jeune fille tenant une pomme qu'elle montre à un singe.* Mêmes dimensions. »

14° « *Une dame en nayade,* de forme ovale. Hauteur 3 pieds 1 pouce. Largeur 2 pieds 8 pouces. »

15° « *Portrait d'une princesse faisant une couronne de fleurs.* Mêmes dimensions. »

16° « *Portrait d'un enfant qui tient un singe et un chien.* Mêmes dimensions. »

17° « *Portrait d'une dame en Hébé,* de forme ovale. Mêmes dimensions. »

18° « *Portrait d'une petite fille faisant des bulles de savon.* Hauteur 3 pieds 1 pouce. Largeur 4 pieds 2 pouces 6 lignes. »

19° « *Portrait d'un enfant tenant un chien.* Mêmes dimensions. »

20° « *Portrait de femme sous la figure d'Érigone.* » (Ce tableau n'est point porté à l'inventaire de Du Rameau ; il est seulement mentionné en celui de Jeaurat, qui ne donne point les dimensions des peintures ; on peut supposer que ses mesures doivent se rapprocher des précédentes.)

On peut reconnaître le n° 13 de cette série dans le n° 4359 du musée de Versailles, rangé, ainsi que les suivants, parmi les inconnus de l'École française au XVIIIe siècle et identifié par le

catalogue avec le portrait de Marie-Anne de Bourbon-Conty, duchesse de Bourbon. Ce tableau, comme au reste la plupart de ceux dont nous allons nous occuper, a eu, par le fait des modifications d'encadrement, ses dimensions réduites à 0m80 sur 0m62 de large; mais sa description lèvera tous les doutes qui pourraient encore subsister : cette dame est représentée dans son enfance, les cheveux poudrés, une pomme est dans sa main droite et de la gauche elle tient un singe par la laisse.

Notre n° 14 n'est autre que le n° 3821 de ce même musée, identifié avec le portrait de la septième fille du Régent, Louise-Diane d'Orléans, princesse de Conty. La toile, de forme ovale, mesure 0m98 de haut. sur 0m83 de large; la princesse est représentée en naïade au milieu d'iris bleus, le bras droit appuyé sur une urne.

Le n° 15 peut être reconnu dans le n° 3697, identifié avec le portrait de Louise-Élisabeth de Bourbon-Condé, princesse de Conty; la princesse est représentée dans sa jeunesse, habillée d'une robe blanche et du manteau fleurdelysé, faisant une couronne de marguerites : dimensions de la toile, 0m80 sur 0m62 de large, pour les mêmes raisons que le n° 4359.

Peut-être faut-il chercher le n° 16 dans le n° 4432 de Versailles; ce portrait est assurément de Pierre Gobert, sa comparaison avec les nos 4424 et 4433, dont l'attribution est formelle, ne laisse aucun doute à ce sujet; d'autre part, les dimensions (1m sur 0m83) concordent exactement avec celles indiquées dans l'inventaire de Du Rameau; ce tableau représente un enfant en bonnet et habillé d'une robe verte ornée de galons d'or, debout devant un tabouret derrière lequel se trouve un singe. L'indication de la présence d'un chien, fournie par l'inventaire de Du Rameau, s'opposerait peut-être à cette identification; alors le n° 4434, qui peut être aussi attribué à coup sûr au même Gobert, y satisferait davantage, car il montre un enfant portant sur une robe blanche une écharpe rose, et jouant avec un chien monté sur un tabouret; mais dans ce cas il manquerait le singe! Les dimensions de cette toile sont de 0m80 de haut sur 0m63 de large. Quoi qu'il en soit de l'identification, l'attribution de ces deux portraits n'en est pas moins certaine et doit être portée à l'actif de Pierre Gobert.

Le n° 17 correspond exactement au n° 4360, que le catalogue de Versailles identifie avec le portrait de Charlotte d'Orléans



Louise de Bourbon, princesse de Conty
Portrait peint par Pierre Gobert
(Musée de Versailles)

duchesse de Modène; ses dimensions sont de 1m20 de haut sur 0m90 de large ; cette différence est aisément explicable par les modifications qu'il dut subir pour être ramené à la forme rectangulaire, et l'ancien ovale est au reste parfaitement visible sur la toile : la duchesse est représentée en Hébé, tenant une aiguière de la main gauche, une coupe de la droite, et appuyée sur un aigle.

Le nº 18 répond, trait pour trait, au nº 4433, et représente un enfant, debout devant une table et faisant des bulles de savon ; j'ai cru également relever en ce portrait une certaine ressemblance avec l'enfant représenté au nº 4424 et que le catalogue identifie avec le prince de Lorraine, Léopold-Clément ; si ce n'était point là une illusion, cette constatation aurait son importance, car elle permettrait de placer parmi les princes de la maison de Lorraine les modèles de ces divers portraits d'enfants que le musée de Versailles exhibe dans la série 4424 à 4434. Il est vrai que l'inventaire de Du Rameau avance que c'était une petite fille qui faisait ainsi des bulles de savon ; cette affirmation est peut-être un peu bien arbitraire, car la distinction de sexe n'est pas très appréciable à cet âge.

Quant au nº 19, c'est bien ce nº 4424 de Versailles, que l'on vient de signaler tout à l'heure, et qui représente le prince Léopold enfant, tenant un chien en laisse (0m80 de haut sur 0m60 de large) ; ce portrait dut être exécuté en 1708 pendant le séjour du peintre à la cour de Lorraine. Nous avons déjà observé que, sous le nº 3734, le même musée montrait un portrait de ce même prince dans un âge plus avancé et attribué cette fois par le catalogue à Pierre Gobert.

Enfin cette attribution à cet artiste du nº 4424 entraîne également celle de son pendant le nº 4425 qui représente, — au rapport du catalogue de Versailles, — le prince Charles-Alexandre de Lorraine enfant, tenant un papillon de la main droite et une cage de la gauche.

*
* *

Ces constatations ainsi faites, on trouve ensuite, par voie de comparaison, onze autres tableaux de Versailles, que l'on peut sans hésitation attribuer à ce même artiste : je les ai reconnus, en compagnie de M. A. Pératé, le très aimable conservateur adjoint du musée de Versailles, qui, je pense, n'a pas oublié

l'après-midi que nous passâmes ensemble dans ces salles désemparées de l'attique du midi, où les restitutions à cet infortuné Gobert surgissaient à chaque pas.

Voici onze tableaux qui doivent être ainsi rendus à notre peintre :

N° 3644. *Portrait de Françoise Marie de Bourbon, duchesse d'Orléans,* en toilette d'apparat.

N° 3702. Portrait de cette même princesse, debout devant une console, sur laquelle se trouve une corbeille de fleurs.

N° 3739. Portrait de cette même princesse, sous la figure de Thétis, portée par un dauphin.

N° 3729. *Portrait de Louise-Élisabeth de Bourbon, princesse de Conty,* en habit de chasse de la maison du Roi.

N° 3730. Portrait de cette même princesse, en habit de chasse de la maison d'Orléans. (Nous avons précédemment restitué à Pierre Gobert, le n° 3697 qui représentait cette même princesse occupée à composer une couronne de marguerites).

N° 3732. *Portrait de Mademoiselle de Sens,* en costume de bal, coiffé d'un bonnet de Folie.

N° 4358. *Portrait d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans, duchesse de Lorraine,* en habit d'apparat, la main posée sur la couronne.

N° 4384. *Portrait de Stanislas Leczinski.*

N° 4385. *Portrait de Catherine Opalinska.*

N° 4429. Portrait d'une jeune femme cueillant un œillet.

N° 4430. Portrait d'une jeune fille portant des fleurs.

Ces diverses identifications reposent sur des similitudes évidentes de composition et de facture, qu'il serait fastidieux et monotone de signaler ; c'est en comparant lui-même sur place ces portraits à ceux déjà connus de Pierre Gobert, que le lecteur contrôlera le bien-fondé de nos affirmations.

Je croirais encore possible l'attribution à ce même artiste des numéros suivants de Versailles : n° 3555, portrait d'Anne de Bavière, princesse de Condé ; n°s 3603 et 4367, portraits de Mademoiselle de Bourbon ; n° 3623, portrait du duc du Maine ; n° 3662, portrait de Mademoiselle de Nantes ; n° 3758, portrait de la duchesse de Bourbon ; sans compter ceux qui ont échappé à mes recherches.

En dehors de Versailles, il est peu de musées où les tableaux de Pierre Gobert aient été officiellement reconnus ; celui de Dresde cependant lui attribue un portrait d'une dame en coiffure bleue.

Je pense également qu'on peut attribuer à cet artiste un curieux portrait qui se trouve à Caen, dans la très belle collection de M. Denis : c'est celui d'un petit enfant, coiffé d'nn bonnet et tenant à la main une fleur ; on lit derrière la toile : « *Louis de Loraine, prince de Denberg, âgé de 2 ans 6 mois, peint le XIII décembre 1692.* » C'est une peinture charmante, tout à fait semblable, comme exécution et procédé, au n° 4433 de Versailles (enfant faisant des bulles de savon) ; l'attribution ne me semble point douteuse, quand on se rappelle surtout que Pierre Gobert avait été à cette époque le peintre de la cour de Lorraine.

J'ai encore personnellement retrouvé à Caen quatre portraits en pendant, qui sont bien de la force et de l'époque de ce peintre ; ils représentent en buste quatre dames en riches toilettes ; derrière trois d'entre eux j'ai relevé les noms de la duchesse de Sforze, de la duchesse de Choiseul, que Saint-Simon a quelque peu maltraitées, et de Madame de Fontanges. L'exécution rappelle exactement celle de plusieurs portraits de Versailles que nous avons restitués à cet inépuisable Gobert.

*
* *

Récapitulons : voici donc 30 portraits du musée de Versailles, jusqu'ici mal ou point du tout attribués, que nous venons d'un coup de restituer à Pierre Gobert ; nous lui en avons redonné également 5 autres qui sont en dehors de ce musée ; enfin nous avons entrevu la possibilité d'une semblable attribution à six autres portraits de Versailles. Du jour au lendemain, l'œuvre de Pierre Gobert se trouve singulièrement renforcée, et le lecteur ne serait peut-être pas fâché d'être un peu renseigné sur le mérite artistique de ce peintre.

Pour le juger équitablement, il faut séparer en lui l'artiste du confectionneur de portraits ; ainsi on a vu qu'il exécutait parfois 60 copies d'une même peinture : il tombe sous le sens que la qualité artistique de la soixantième devait être assez éloignée de celle de l'original. Il existe donc de Pierre Gobert des portraits franchement mauvais et expédiés rapidement, sans autre souci apparent que celui du pécune qu'ils devaient rapporter à leur auteur. Mais il en est souvent de charmants, voire d'exquis, qui témoignent d'une réelle habileté de main : les portraits d'enfants notamment doivent

être mis hors de pair; l'artiste les a traités avec une grâce, un bonheur d'expression remarquables. Ce fut là, à coup sûr, le genre où il excella, et le musée de Versailles en montre des échantillons susceptibles de placer l'artiste à côté des meilleurs.

Pierre Gobert travailla aussi dans le genre allégorique, et il semble former le trait d'union entre Mignard et Nattier; mais qu'on ne se méprenne point sur la portée de ce rapprochement : notre Gobert manque totalement de la maîtrise de ces deux artistes. Je veux seulement dire qu'il a continué après Mignard ce genre du portrait allégorique, dont Nattier devait tirer de si magnifiques effets.

Pierre Gobert peut être rangé dans la phalange des *petits peintres* français : il nous fait comprendre la situation des portraitistes et même de tous les peintres de son époque, que les nécessités de la vie contraignaient souvent à des œuvres purement commerciales. Dans les provinces, l'artiste, à cette époque, se doublait d'un entrepreneur de peinture; ce fut un peu le cas de Pierre Gobert qui faisait des portraits comme d'autres aujourd'hui font des photographies.

Son œuvre doit être innombrable, par suite des multiples répétitions de ses tableaux; elle peut donc être encore fructueusement étudiée, et bien certainement les musées provinciaux détiennent beaucoup de portraits de cette main et de cette fabrique. Je souhaiterais qu'on en découvrît un nombre considérable et qu'il se rencontrât quelque critique qui trouvât du génie à mon pauvre Pierre Gobert, car il me semble que je pourrais, sans forfanterie, prétendre à des droits d'auteur sur sa gloire future.

FERNAND ENGERAND.





UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

XIX



AIS l'élève de Boucher, qui a fait à jamais, dans l'histoire de notre peinture, le plus d'honneur à son maître, c'est, à coup sûr, Honoré Fragonard, l'éclatant et mousseux *Frago.* Il est vrai que l'habile jeune étudiant s'était d'abord assuré de l'enseignement des deux plus grands instructeurs de son temps, Chardin avant Boucher. — Un enfant debout, s'appuyant sur un balcon et riant ; derrière lui sa mère assise. Ce gracieux dessin au pinceau et lavé de sépia m'a été donné par Alfred Darcel. — Deux paysages réunis sur la même monture. Bois de pins d'Italie. Au bistre. N° 124 du catalogue de la vente Fréd. Villot. L'un de ces dessins porte la marque de la collection Huquier, et les deux semblent des souvenirs des pins célèbres de la villa Pamphili. — *Ma chemise brûle !* c'est le très beau dessin, au pinceau et au bistre, qui a été gravé

[1] V. l'*Artiste* de 1894, 1895, 1896, *passim,* et janvier 1897.

au pointillé, sous ce titre, par Legrand. Collection J. Dupan. Acheté en 1862, d'un restaurateur de curiosités, demeurant dans la Cité, près Notre-Dame de Paris. (Ce même restaurateur avait aussi un magnifique dessin de Greuze, « la Prière à l'Amour ».) — Autre dessin dont on doit regretter la fatigue, car on y eût retrouvé tout l'esprit et le brillant de Frago, l'*Escamoteur :* un homme, assis au bout d'une table de paysan, montre de la main droite une carte, et de l'autre étend son chapeau vide près du flambeau qui éclaire la scène ; la table est entourée de figures d'hommes et de jeunes filles qui rient ; au premier plan, à droite, un enfant joue avec un chien ; à gauche, cheminée cintrée. A la mine de plomb, lavé de bistre. — Paysage italien : au milieu, une tour carrée près d'un pont sur lequel se reposent deux pélerins. Contre-épreuve à la sanguine. Collection Gasc.

Pendant que Fragonard dessinait là-bas, en Italie, les pins des villas romaines, Hubert Robert y apprenait de Panini l'art de grouper dans leur majesté les ruines des monuments antiques. J.-P. Panini n'était pas un étranger pour la France ; il avait été reçu chez nous membre de notre Académie royale, en 1732, et nous pouvons montrer de sa main : la vue d'une Villa romaine : à gauche, un pavillon de la villa ; près de là, une fontaine au milieu de grands pins parasols, à l'ombre desquels causent et jouent un certain nombre de petits personnages. Daté de 1738. A la pierre noire, lavé d'encre de Chine.

Quant à nos Hubert Robert, ils sont suffisamment nombreux, et variés, et intéressants pour les faces diverses de la vie de l'homme. — Temple de la Sibylle à Tivoli : un homme et une femme causent près d'une masure, construite dans un coin des ruines. Sanguine. — Tombeau antique et à demi ruiné, supporté par deux génies ailés formant console, et sur lequel sont étendues les statues d'un homme et d'une femme. Ce curieux dessin est une fantaisie funèbre, car sur le mur, près du groupe, se lit l'inscription : *D... Huberti Ro*[*berti*] *et Annæ so*[*ciæ*] *sepulcrum... erexit anno 1793.* Que Robert ait eu de telles visions de mort et de sépulcre, qui donc, traîné comme lui de Sainte-Pélagie à Saint-Lazare, et si près à chaque heure, durant dix mois, de l'échafaud révolutionnaire, n'en eût eu de plus amères et de moins sereines ? Je trouve, dans ce faîte croulé du tombeau qui n'abrite plus qu'à moitié les deux époux, une allusion réactionnaire à cet édifice monarchique, à



« Ma cha
Poem



e brûle !»
ragonard.

l'abri duquel Robert, dessinateur des jardins de Trianon, avait vécu heureux et glorieux, et dont la tempête venait de jeter bas et les colonnes et les frontons. (Lisez, sur les imperturbables travaux de prison d'Hub. Robert, la *Mosaïque* de M. P. Hédouin, pp. 222-223.) A l'aquarelle, en hauteur. Coll. Chanlaire. — Ce n'est pas la première fois que cet Hubert Robert, d'humeur naturellement insoucieuse de toute idée de danger et de mélancolie, avait rêvé de son tombeau et en avait mêlé la pensée à son goût pour les ruines antiques dont il était le peintre comme attitré. Dans l'un de nos dessins, quatre vieillards, vêtus à l'antique, debout sur des ruines, viennent de faire lever une pierre tombale sur laquelle on lit : *D. M. H. Roberti in hoc tumulo ossa ann. 1788 ;* une échelle a été descendue dans la fosse ouverte, et un ouvrier, un genou en terre, regarde avec terreur les ossements de Robert ; au fond, derrière les vieillards et à gauche, de nombreux curieux, hommes, femmes, enfants, approchent pour visiter la fosse et la découverte. A la pierre noire. — La jeune captive : elle est assise dans son cachot sur le pied de son lit de sangle, et devant elle est une table sur laquelle elle écrit. Dessin fait évidemment à Saint-Lazare, pendant l'emprisonnement de Robert, et peut-être le portrait de son propre cachot. A l'aquarelle. Coll. Chanlaire. — Une cour de ferme : une jeune fille étend des draps sur un cordeau ; au premier plan, une hotte, un banc, un broc, une échelle et un tonneau défoncé, plein de petits chiens. A la pierre noire, reh. de blanc. Coll. Villot, où il était attribué, et non sans vraisemblance, à Fragonard. — Perspective magnifique de trois passages voûtés successifs d'un monument antique ; des femmes gravissent les degrés du vaste escalier du premier passage ; à droite, au premier plan, groupe de petits personnages à la Salvator, assis sur un fragment de ruine, où se lit la signature de l'artiste : *H. Roberti, 1765*. A la plume, lavé d'aquarelle. — Et le projet de Palais pour un museum d'antiques. A l'aquarelle. — Et l'escalier monumental de Versailles ; — et le Pont du Gard, daté de 1783.

Au moment où Fragonard, et Hubert Robert, et Lavallée-Poussin, et tant d'autres jeunes Français travaillaient à Rome, y crayonnait avec une abondance extraordinaire et digne vraiment de toute estime, un adorateur fervent des grands maîtres et aussi des artistes renommés en son temps. Nous avons là six sanguines grasses, savantes et colorées de Robert Ango, presque toutes d'après

Michel-Ange ; mais nous ne citerons que celle qui reproduit « Marguerite de Cortonne, découvrant le corps d'Amasis et prenant le parti de se retirer au couvent d'Ara-Cœli », d'après Benefiale. Collection Mariette. Portefeuille Allongé.

Citons enfin, parmi nos jeunes Romains de même époque, Sané, pensionnaire du Roi à l'Académie de Rome. C'est lui qui a exécuté la belle copie de la *Mort de Germanicus* du Poussin, du Palais Barberini, que nous avons vue, prêtée par les Gobelins, à l'exposition du Musée des Copies : — La mère de Coriolan et deux autres femmes se précipitent à genoux au devant du vainqueur, entouré de ses soldats. Est-ce bien là le sujet ? Je vois à droite d'autres soldats qui soulèvent le couvercle d'un tombeau brisé, d'où s'élance une femme. Ne serait-ce pas plutôt l'un des épisodes de la suite de la prise de Troie ? Au fond, à droite, une pyramide et des colonnes brisées. Au revers de la monture on lit : *Sané mort très jeune en 1772* (ou 4). A la plume. — Une Bacchanale : une Bacchante est étendue à terre, renversée sur les jambes d'un Satyre, qui presse au-dessus de sa bouche une grappe de raisin ; près d'eux une treille abritant un terme du dieu Pan ; trois Amours, dont l'un jouant de la flûte, se roulent aux alentours. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de gouache, sur papier gris. Au-dessous de l'ancienne monture se lisait l'inscription : *Sané fecit Romæ 1765.*

Pour en revenir de loin à François Boucher, auquel de son vivant ne devait manquer aucun honneur, disons qu'après Carle Vanloo, premier peintre du Roi, et qui mourait en 1765, le titre de premier peintre sembla échoir comme de soi à celui-là qui, à distance, nous paraît si peu fait pour sa gravité ; car Vanloo du moins avait, parmi les dons larges et solennels de son pinceau, celui du portraitiste, et l'avait montré dans les portraits officiels du Roi et de Marie Leczinska, tandis que Boucher ne pouvait se vanter que d'un portrait assez mal venu de sa protectrice la Pompadour.

De Carle Vanloo, prédécesseur de Boucher dans la faveur suprême, nous avons là : — Deux adolescents nus et se tenant par la main. A la sanguine. — Une Reine assise près d'une table sur laquelle est posée sa couronne ; elle élève vers le ciel ses yeux qu'elle s'apprête à essuyer, et son bras gauche s'étend d'un geste désespéré. A la sanguine. — Deux dessins ajustés sur la même

feuille ; en haut, une figure de la Gloire, ailée, couronnes en mains, et portée sur des nuages ; au-dessous, groupe de guerriers vêtus à l'antique et conversant au repos. — Étude pour un saint Joseph s'appuyant sur le cou de son âne pour une Fuite en Egypte; la tête est tournée à droite. A la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier gris. Collection du chevalier Damery. — D'après Carle Vanloo par C. de Mechel : l'Amour, nu, debout près d'un buisson de roses, s'apprête à lancer une flèche ; il est vu de face. C'est le dessin très terminé, à la sanguine, pour la gravure célèbre de C. de Mechel.

De cette tant honorable famille provençale des Vanloo dont nous avons déjà fait connaître l'une des illustrations par une œuvre capitale de Jean-Baptiste, nous possédons des dessins de presque tous ses membres, même un morceau rare que l'on regrette de voir trop faible de ton et trop effacé, du pauvre François Vanloo, fils cadet de ce Jean-Baptiste, c'est-à-dire frère de Michel et neveu de Carle, qui avait si paternellement veillé à Rome sur son éducation d'artiste, et qui, le ramenant en France, ne put empêcher ce malheureux jeune homme de mourir à Turin d'un accident de voiture. — Repos de la Vierge assise à terre et tournée vers la gauche ; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus endormi ; ils sont servis par des anges volant au-dessous des branches de palmiers. Aux trois crayons sur papier gris-bleu. Au bas à droite de notre dessin sont écrits les mots : *De mon bon ami François Vanloo.*

Et cette dynastie des Vanloo que notre siècle a voulu diminuer à tort en faisant de son nom l'expression de la peinture douceâtre, *vanlooter,* cette dynastie finit en un agréable paysagiste, fils de Carle, et que vous pouvez juger ici par un souvenir de Tivoli : en haut, à gauche, les aqueducs de la villa de Mécène ; au premier plan, un pont de bois sur le torrent. Signé : *César Vanloo f. R. 1782.* Paysage en travers, au bistre.

A Boucher succédait, en 1770, comme premier peintre du Roi, Jean-Baptiste-Marie Pierre, personnage agréable et d'esprit distingué, ayant passé, depuis 1741, par tous les grades de l'Académie, et qui ne devait mourir qu'en 1789, cédant son titre à Vien revenu de Rome depuis 1781. Nous avons de Pierre : — Un marché sur la place d'une ville italienne. A la sanguine, et signé. Coll. Jousselin. — Une jeune ouvrière assise et travaillant ; elle

est tournée vers la gauche et semble découdre du linge avec une paire de ciseaux. A la sanguine. — Groupe de soudards couchés auprès d'une tente ; imitation de Salvator Rosa. A la sanguine, lavé de bistre. Coll. Ch. Giraud. — *Ite Deæ Pelagi* (Virgile, *Enéide* l. IX) : Turnus, sur le rivage à gauche, arrive avec des torches pour brûler la flotte d'Enée ; Cybèle, sur son char attelé de lions, le nargue en changeant en nymphes, dont trois sont groupées au premier plan, les vaisseaux troyens. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc, sur pap. gris.

Jean Dumont, dit le Romain, le seul peintre de cette innombrable famille d'artistes tous voués à la sculpture, né en 1701, pour mourir en 1781, après avoir passé par les charges de recteur, de chancelier, voire de directeur honoraire de l'Académie, et duquel nous avons une académie d'homme nu, assis sur une pierre et tourné vers la droite. Il est signé : *Dumont le Romain.* A la mine de plomb.

Dumont le Romain, dis-je, avait été l'élève d'un certain Antoine Lebel, moins inconnu comme paysagiste que comme dessinateur de figures, et plus jeune que son disciple, car il était né en 1705 et ne mourut qu'en 1793, après avoir été académicien en 1746. Nous pouvons montrer de cet Antoine Lebel : — Une jeune femme assise dans un fauteuil près d'une cheminée, et tournée vers la droite ; la tête regarde vers le spectateur avec une moue coquette. Dessin curieux, quoique d'un art un peu maladroit, aux divers crayons de pastel. Il est signé : *Antoine Lebel fecit en 1744.* Vente J. Gigoux.

Ces titres tôt conquis d'agréés, puis de membres de l'Académie royale, de professeurs, de conseillers, de recteurs, de chanceliers, de directeurs en cette Académie, avaient fait de quasi tous nos artistes des personnages considérables, que grossissaient encore des fonctions privées dues à la faveur des rois et des ordonnateurs généraux de leurs bâtiments ; sans aspirer à la toute-puissance des premiers peintres, on devenait, comme Durameau, peintre de la chambre et du cabinet du Roi, et garde des tableaux de la surintendance de Versailles, de même que son confrère Massé, pour lequel il travaillait, était peintre du Roi et garde des tableaux de Sa Majesté.

De Durameau : — L'atelier du peintre : Rembrandt, assis devant son chevalet, peint le portrait d'un vieux rabbin qui se tient debout

près de lui. Au pinceau, lavé de bistre, retouché de sanguine. — L'atelier du sculpteur : Le vieux sculpteur travaille, debout à gauche, à un buste d'homme, pendant qu'un de ses amis, assis à droite, feuillette un carton de dessins. C'est le pendant de l'atelier du peintre décrit dans mon catalogue des dessins exposés à Alençon, sous le titre de « Rembrandt assis dans son atelier ». A la sanguine, lavé d'encre. A appartenu à Ch. Leblanc. — Achille se précipitant sur le corps de Patrocle étendu mort sur un lit de sa tente ; deux guerriers, debout à gauche, se lamentent ; une femme, au second plan à gauche, apporte des armes. Signé *Durameau, 1767*. A la plume, reh. de blanc sur papier gris.

Perrin (Jean-Charles-Nicaise), qui devait plus tard devenir l'un des héritiers de Bachelier, à cette école gratuite de dessin que nous appelons aujourd'hui l'École des Arts décoratifs, était élève de Doyen et de Durameau. — Un guerrier qui a dépouillé ses vêtements monte sur un lit d'où s'échappe une femme demi-nue ; une suivante la soutient, une autre portant une torche s'enfuit épouvantée. Au pinceau et au bistre. M'a été donné par Alfred Arago. — « Notre-Dame-des-Victoires, étude pour la Chapelle des Tuileries ». Au crayon noir, reh. de blanc, sur papier gris.

De même avait été peintre et dessinateur à la Manufacture des Gobelins, cet Ant. Boizot, que nous voyons exposant aux Salons de 1737 à 1771, et dont nous avons : — Silène couché, appuyé sur son outre et lié par deux hommes, pendant qu'une jeune femme lui caresse la barbe. A la sépia. Portefeuille Thérisse, acheté par moi à Aix en 1845. — Tanaquil montre à Tarquin Servius Tullius enfant, endormi sur les genoux de sa nourrice, et sur la tête duquel voltige une flamme. A la plume, lavé d'encre, rehaussé de blanc, sur papier bleu.

De Lagrenée, sur lequel Diderot s'était trop échauffé d'abord, pour le trop persiffler ensuite : — Psyché endormie sur un lit au pied duquel l'Amour agenouillé écarte la draperie qui couvre sa maîtresse ; deux femmes, à la tête du lit, veulent abaisser une tenture supérieure ; une troisième semble vouloir repousser l'Amour. A la plume et lavé de bistre. — Apollon et les Muses : à droite, Apollon, tenant sa lyre dans son bras droit et appuyé sur Pégase, regarde vers les Muses groupées à gauche et chantant. A la pierre noire, reh. de blanc sur pap. bleu, et mis au carreau. — Le

Temps : il écarte de la main gauche le voile qui couvrait la face de la Vérité. A la pierre noire.

De Lagrenée (J.-Jac.) le jeune, élève de Lagrenée aîné, son frère : — « Marche de Jacob pour la Mésopotamie ». A la plume, lavé d'encre de Chine. Vente du 23 mai 1860, par Vignères. — Le Temps déplore l'état où sont réduits les Beaux-Arts en 1794 : il est assis, les jambes croisées, la tête dans sa main droite, exprimant le plus profond découragement ; il est entouré de ruines et de fragments de sculptures et de tableaux. A la plume, lavé de bistre.

A la suite des premiers-peintres du Roi, dont Pierre fut quasi le dernier, devraient avoir leur chapitre les peintres de batailles. Nos victoires nationales, il est vrai, ne leur préparent pas grande besogne dans ce XVIIIe siècle, et n'était là Charles Parrocel pour continuer par habitude de pratique et d'étude la tradition paternelle, nous ne saurions où chercher l'équipement et les charges brillantes de notre cavalerie française : Ch. Parrocel, son élève Cozette, de la famille des tapissiers des Gobelins, et Casanova. Parrocel est homme d'entrain et de race méridionale, voire ne méprise-t-il pas le cabaret et les fêtes de village ; nous en avons une jolie preuve dans le premier cité de nos dessins : — Danse de villageois devant la porte d'un cabaret : à gauche, au pied d'un arbre, se tient le vieux joueur de tambourin et de galoubet. A la sanguine, lavé d'encre de Chine. Coll. Lempereur. — Cavalier au manège, dessin pour l'une des planches du traité d'équitation, gravées par Parrocel lui-même : le cheval et le cavalier sont de profil et s'avancent vers la barrière à droite. A la sanguine. Coll. Burty. — Selle de harnais de guerre, étude à la pierre noire et à la sanguine, reh. de blanc. — Un officier à cheval et suivi d'autres cavaliers, l'épée au poing, traverse une ville de guerre. A la sanguine et daté de 1750.

De Casanova : Deux beaux dessins représentant des mêlées de cavaliers. A la sanguine, très chaudement lavé de bistre. Acheté de M. Siffre, par l'entremise de Gasté. — Étude de guerrier, renversé mort sur le dos et le bras gauche posé sur son bouclier. Au crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris.

De L. Lepaon, outre sa grande revue déjà citée : — Un cavalier en vedette. A la plume, lavé de bistre. — La consigne à l'avant-poste. A la plume, lavé de bistre.

Et comment, au milieu de toutes ces descendances, successions et catégories d'artistes, n'ai-je point déjà trouvé place pour les deux vrais peintres, les deux dont, depuis Watteau, le tempérament particulier rayonnât de lui-même dans leur époque, pour les deux favoris de Diderot, pour Chardin et pour Greuze ?

De J.-B.-S. Chardin ; — Étude d'un lapin pendu par les pattes ; à droite, une fontaine et un lièvre posé sur une planche et dont on ne voit que le train de derrière. A la pierre noire et à la sanguine. Première vente Defer.

Puis à lui attribuées ou composées à son imitation : — La mère de famille, assise près de son rouet et tenant un livre : près d'elle, à gauche, sa fille accroupie, son gars qu'elle réprimande ; à droite son troisième enfant et un chat rôdent autour d'une table chargée de provisions ; intérieur d'une maison de ferme. A la pierre noire. rehaussé de blanc, sur papier bleuâtre. — Une jeune femme assise et travaillant à l'aiguille ; au second plan, un enfant profite de ce qu'elle tourne la tête pour tremper ses doigts dans un chaudron ; à droite, des ustensiles de cuisine. Aux trois crayons. Sur la vieille monture on lisait la date : *décembre 1753*.

D'Edme Jeaurat, qui fut, comme Lépicié, un Chardin à la palette bourgeoise : — L'Attente du clystère : jeune femme étendue sur son lit et retroussée ; elle retourne la tête en riant. Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleuâtre. Coll. Ch. Giraud. — Trois études de femmes ; celle de droite vue de dos ; les deux autres tenant un papier à la main. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. — Trois études de femmes pour son tableau de la *Place Maubert*, gravé par Aliamet. A la pierre noire sur papier gris. — J.-C. ressuscite Lazare. Au crayon noir, sur papier gris. Daté de 1781.

De N.-B. Lépicié : — L'heureuse mère : elle allaite son nouveau né ; un autre enfant bat du tambour auprès d'elle. Dessin de forme ronde, à la plume, lavé de bistre. Vente par Vignères. — Étude de femme drapée et agenouillée, et tournée vers la droite. Sur papier gris, à la pierre noire, retouché au crayon blanc. Signé. — Étude d'enfant nu et tourné vers la droite. Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris.

Quant au fameux Greuze, le peintre moraliste du temps, et qui, dans ses fraîches carnations, a parfois le coulant des plus beaux Rubens, nous avons de lui : — Hommes, femmes et enfants ; une

douzaine de figures assistant au service divin. Au pinceau, lavé d'encre de Chine. Me vient de M. de Valori, dont la famille était liée avec les filles de Greuze, et avait possédé beaucoup de ses plus importants dessins. — Un homme, debout, et tenant un bâton, paraît menacer un personnage invisible ; deux enfants se jettent à ses genoux. Au pinceau et à l'encre de Chine. Vente Chanlaire. — Un homme relève de terre une femme gisante, et le délabrement de la chambre sans meubles fait croire que son enfant et elle sont morts de faim. Au pinceau et à l'encre de Chine. Coll. Olive. — Étude du berceau pour le tableau de la *Mère bien-aimée*. A la pierre noire et à la sanguine. 1re vente Defer. — Repos de la sainte Famille. A la plume, lavé d'encre de Chine. — Un jeune berger, debout derrière une bergère assise au pied de deux grands arbres et ayant près d'elle ses chiens, sa houlette et son panier, va lui déposer en riant une couronne sur la tête. Au crayon noir, lavé d'encre. Coll. J. D. (Dupan de Genève.). — L'Amour conduisant un jeune homme vers le lit où repose une femme nue. A la plume, lavé d'encre de Chine. Très beau dessin acheté d'un restaurateur d'antiquités, près Notre-Dame ; le même a vendu à Mouilleron un Greuze encore plus beau, la *Prière à l'Amour*. — Le courant de la vie entraîne vers l'abîme la barque d'un pauvre homme qui rame en vain et jette vers le ciel un regard désespéré ; près de lui s'abandonne à son triste sort sa femme découragée ; leurs deux enfants se battent près du gouvernail abandonné ; dans les cieux, l'Amour s'enfuit à tire d'aile. Au pinceau et à l'encre de Chine. Blaisot a eu le pendant de ce dessin ; c'étaient les rives du bonheur, la barque des Amours. M. de Valori m'a dit que Greuze avait traité ces deux beaux sujets qui lui plaisaient, en très grand dessins. J'ai acheté celui-ci rue de Navarin. — Diane au bain : elle est accroupie, d'un air effrayé, dans les roseaux, à l'ombre des arbres auxquels elle a suspendu son carquois ; elle s'abrite d'une draperie qu'elle relève au-dessus de sa tête. Au pinceau, lavé d'encre de Chine. — L'Amour volant, le bras gauche levé et tenant une couronne ; une écharpe flotte autour de lui et jusqu'à ses pieds. A la mine de plomb et lavé au pinceau d'encre de Chine. Coll. et vente Soret. — Deux dessins sur la même monture : 1° Jeune fille assise et rêvant les bras croisés ; 2° vieille femme assise et lisant dans un grand livre étalé sur ses genoux. A la plume et au crayon, lavé d'encre de Chine. — La Leçon de

labourage : un père apprend à son fils à conduire la charrue. Ébauche d'une très nombreuse composition, à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — Un blessé ou un mort que l'on rapporte à sa famille. Ébauche au pinceau et à l'encre de Chine, sur croquis à la mine de plomb. — Un jeune homme courant après une jeune fille : un Amour le pousse, un autre le retient. Croquis à la plume, lavé d'encre de Chine.

(A suivre.) PH. DE CHENNEVIÈRES.





L'Exposition de la Libre Esthétique

A BRUXELLES



'est presqu'un bilan que cette exposition. Un bilan de tentatives avortées, d'espoirs déçus, de modes qui passent. Tout ce qui tapageait il y a quelques années et hors de qui plus rien ne paraissait exister en art, pour les novateurs à outrance, apparaît maintenant bien humble, bien modeste, bien déchu, et prouve une fois de plus que les procédés et les formes ne valent pas qu'on les discute, si le talent ou le génie ne les impose pas à l'esprit de la critique. Le pointillisme honteux n'étale plus ses confetti que dans quelques toiles sans valeur, et l'art appliqué, qui d'abord faisait délaisser la peinture, n'intéresse plus guère. On peut dire, d'ailleurs, eu égard à ce que l'on nous annonçait si pompeusement, que l'art appliqué a fait faillite. Ici, en Belgique, l'art appliqué ne fut qu'un pâle pastiche de la rénovation que Morris et les préraphaélites tentèrent en Angleterre. Ici, plus encore que là-bas, elle ne part point de la spontanéité de quelques âmes fortes, mais de l'à-priorisme et des raisonnements de gens adroits et pleins de goût, ne sachant, à cause de cela même, que se souvenir du passé et l'imiter, incapables de la création qui enthou-

siasme la foule, force son admiration et forme sa croyance. L'art appliqué, jusqu'ici, ne peut être loué que comme tendance, et point du tout comme réalisation. Ce fut, paraît-il, une étrange erreur de le montrer dans des Salons où il se trouve, bien plus encore qu'un tableau qui peut être placé à peu près partout, en dehors du milieu qui lui est indispensable. La salle qui lui est réservée à la *Libre Esthétique,* cette année, en témoigne ; elle ressemble plus à un bazar, à un étalage de magasin, qu'à une manifestation d'art, bien que cependant elle contienne des œuvres qui ne soient point dépourvues de talent. L'ameublement et l'ornementation d'une salle à manger, de M. Victor Hortat, dont nous signalerons prochainement l'œuvre, sont d'un style curieux et de bon goût, mais cela non plus n'est guère à sa place dans une exposition d'art.

Passons à la peinture. C'est tout naturellement M. Albert Besnard qui, par la quantité de ses toiles et leur facture tapageuse, attire le premier les regards. C'est un remarquable virtuose dont on ne peut avoir une impression un peu complète qu'à la vue de beaucoup d'œuvres, car la variété de son tempérament le pousse aux recherches les plus diverses. Il est surtout un décorateur. Il aime à inonder de lumière ses tableaux, il y fait chanter une couleur audacieuse. Il s'enivre de jaune, d'or, de pourpre, de vert et de bleu, dont l'éclat éblouit, et l'on est séduit tout d'abord par le chatoiement voluptueux des satins, des soies et des ciels qu'il peint. Mais, pour peu que l'on s'arrête devant un des personnages de M. Besnard, que ce soit la *Femme aux rhododendrons* ou le portrait de Mme J. B., on s'aperçoit que les chairs ont l'air d'être passées au vert de gris. Le peintre ne jette qu'une sensation sur la toile, et encore la jette-t-il trop vite, il pèche par hâte et par richesse, car il ne prend point le temps de donner à un tableau un caractère définitif. Chacun de ses cadres du Salon de la *Libre Esthétique* ne contient point une œuvre complète en soi ; on a l'impression de se trouver en présence de parties de fresques immenses, où des choses que nous ne comprenons même pas dans le détail, trouveraient leur justification. L'œuvre principale, les *Chevaux au soleil,* est un de ces étourdissants morceaux de peinture. Les tons en sont peu agréables et même discordants, mais l'un des chevaux a un mouvement que l'artiste a fixé d'une manière vraiment extraordinaire, toute vibrante de vie. Le portrait de femme en robe orange est d'une tonalité chaude et éclatante ; mais encore ici, la fougue du

peintre n'a pas su se discipliner au point de rechercher le peu qu'il aurait fallu à ce tableau pour devenir parfait.

En face de M. Besnard, M. Jacques-Émile Blanche apparaît beaucoup plus pondéré, beaucoup plus sobre. Il n'a pas l'entrain un peu désordonné du premier, mais il arrive, par sa concision même et par le souci plus grand de l'ordonnance, de l'ordre, de la méthode, à une impression que, prises séparément, les toiles de M. Besnard ne donnent point. Les tableaux de M. Blanche peuvent se détailler. Ils sont peints avec un scrupule digne des anciens maîtres. Les moindres détails y sont soignés et concourent à l'effet d'ensemble. Le peintre ne s'est pas mis à la remorque des nombreux faiseurs qui ont tenu le haut du pavé pendant ces derniers temps. Le snobisme n'a pas eu de prise sur lui. Il n'a aucune parenté avec les impressionnistes de contrebande et les pointillistes d'aventure. Le symbolisme de mauvais aloi ne l'a pas non plus tenté. C'est aux vieux maîtres qu'il a demandé l'initiation. Avec le sentiment qu'il a de la couleur, c'est aux Flamands de la Renaissance qu'il s'est adressé et quelque peu aussi aux Anglais. Ainsi, le portrait de Fritz Thaulow et de sa famille fait penser à Reynolds en même temps qu'à quelque élève de Rubens. La carnation de la petite fille, par exemple, rappelle ces chairs laiteuses et opulentes des races blondes du Nord, à la manière des peintres que je viens de citer. Du reste, tout le tableau est dans cette belle tonalité saine et forte. Le groupe est vivant, net et vigoureux dans cette atmosphère que plombe un ciel chargé de nuages. Ces rares qualités, on les retrouve dans les autres tableaux de M. Blanche, ses natures mortes, ou, pour me servir de l'expression flamande bien plus juste et bien plus caractéristique, « ses vies de choses immobiles ». Ses corbeilles de fruits, ses truites saumonnées, ses carrés de gelée, ses légumes confits, ses melons et ses pots de miel vivent. Ils sont là sur la blancheur de la nappe fraîchement dépliée, charmant par l'harmonie de leurs tons jaunes, verts et roses, dans des assiettes à dessins bleus, de Tournay ou de Delft. M. Blanche a, à un haut degré, le sens et l'amour de la couleur, et comme il a aussi une belle conscience d'artiste, on peut prophétiser sans crainte qu'il sera un des meilleurs peintres de notre temps, un peintre de grande tradition.

De tous les peintres belges qui exposent à la *Libre Esthétique*, c'est incontestablement M. Henry de Groux qui s'impose le plus.

Avec lui nous nous trouvons en plein romantisme. Il avait été influencé par son père, le peintre flamand Charles de Groux, dont les toiles, l'*Ivrogne,* le *Benedicite,* le *Départ,* la *Procession de Saint Guidon* comptent parmi les meilleures de notre musée moderne ; il s'en est éloigné après pour se rapprocher plutôt d'Eugène Delacroix. Ce n'est vraiment plus qu'à l'auteur de *Dante et Virgile aux Enfers,* le peintre du tragique et du fatal, qu'on peut comparer notre compatriote. Chez De Groux pourtant, le décor est plus effacé, tandis que les préoccupations psychologiques paraissent jouer un plus grand rôle; aussi son romantisme est-il plus dans l'expression que dans les idées, car on sent qu'il a traversé toute l'époque contemporaine. On le remarque surtout dans le portrait de Baudelaire, celui dans l'œil duquel luit la folie en qui sombra le noir génie du poète. Le peintre a donné à ce masque une intensité d'expression qui arrête le passant, le retient, le méduse. C'est avec épouvante que l'on voit le rictus esquissé sur le visage et les yeux, gouffres sur lesquels on a peur de se pencher, mais où l'on regarde quand même, malgré soi, en frissonnant, l'abîme qu'il y a au-delà de la raison humaine. Et il faut rendre cette justice à De Groux qu'il apporte un scrupule rare dans ces études toutes psychiques. Il a suivi, dans ses portraits de Baudelaire comme dans ceux de Napoléon, la marche et la transformation cérébrale de ses sujets. Il les a pris sous divers aspects, et c'est à travers divers portraits d'eux qu'il a découvert sa synthèse de leurs caractères. Les portraits de Napoléon ne sont pas moins caractéristiques. Quant à celui de Wagner, il est moins impressionnant que les autres, il n'a pas été aussi scruté. Que dire de cette émouvante *Veillée de Waterloo,* où le géant, dans une nuit tragique rayée d'une pluie intense, songe, dans les hautes herbes de la plaine flamande, plate à perte de vue, sous l'orage qui, pareil à un oiseau de feu, de pourpre et d'or, déchire les ténèbres ? Le visage, éclairé par une lanterne sourde qui gît près du héros, est anxieux et tourmenté, comme si déjà quelque prescience de la défaite du lendemain lui annonçait la fin de sa carrière de gloire inouïe et unique. Le *Retour de l'île d'Elbe,* bien que plus imparfait, et qui rappelle le De Groux du *Christ aux outrages,* est non moins impressionnant. Napoléon arrive là, — là, on ne sait précisément où, on ne sait d'où, du temps, de l'espace, des nuages et de la tempête, — comme la foudre. Il arrive dans un vent de drapeaux claquants, poussés

en avant, irrésistibles, d'uniformes dorés et bariolés, de tambours, de caissons, de sabres et de fusils, de chevaux, pêle-mêle. Les aigles planent au bout des hampes, autour de l'homme fatal, qui, dressé au milieu de tout cela, s'offre, simplement, à ceux qui sont venus pour le prendre. « S'il en est un seul parmi vous qui veuille tuer son Empereur, me voici ! » Tout cela est d'un mouvement désordonné et fou, incohérent si on le juge comme on jugerait un tableau d'après les préceptes des Académies. Mais il y a là une telle atmosphère d'enthousiasme indescriptible, qu'après avoir été choqué d'abord par le peu de cas que le peintre fait des règles de l'équilibre, on oublie l'impression première pour se laisser emporter soi-même, comme les personnages de la toile, dans ce torrent de délire. Henry de Groux est un peintre d'une haute intellectualité, mais ce qu'il y a à regretter chez lui, ce sont des imperfections qui proviennent de ce que son métier est souvent loin d'être à la hauteur de l'inspiration. Il est, d'instinct et de race, un coloriste ; sa couleur a des expressions étranges et inattendues, mais il n'a jamais pu s'astreindre à une discipline sans laquelle aucun artiste, si génial qu'il soit, n'atteint à la perfection du chef-d'œuvre.

M. William de Gouve de Nuncques est, lui, le peintre du rêve. Ses décors et ses paysages n'apparaissent que dans une lumière grise et bleue, lunaire. Une mélancolie crépusculaire plane sur eux. Il a certes de précieuses qualités, mais ses arbres et ses maisons, qui ont toujours l'air de sortir des boîtes à joujoux de Nuremberg, finissent par lasser. Cette vision puérile du peintre n'intéresse pas longtemps. Elle ennuie comme un poncif quand on la retrouve, toujours la même, à plusieurs années de distance. C'est presque un parti pris, chez M. de Gouve, de ressembler aux primitifs. Pourtant il paraît avoir des ressources qui lui permettraient de nous donner autre chose.

Tout est joie chez M. Émile Claus, une joie calme, tranquille, pleine de santé. Dans *Pommes au verger* comme dans *Zélandaises*, c'est du bonheur qu'il peint. Sa couleur variée et claire est riante comme un matin de soleil. On aime à se reposer devant ses toiles où rien n'est tourmenté, fiévreux, ni compliqué : c'est la Flandre heureuse, aux plaines grasses, aux opulents vergers, aux gens de chairs plantureuses et robustes. Il en exprime toute la douceur lumineuse. Ah ! le bon linge que repassent les Zélandaises en

bonnets adornés de tire-bouchons dorés, le bon linge qui a blanchi dans la prairie verte, au soleil et qui fleure un délicieux parfum de lavande !

Si M. James Ensor s'attarde encore en des fantaisies macabres dont il ne tire plus de nouveaux effets, il expose du moins une vue de Mariakerke d'un accent très original. L'atmosphère en est laiteuse, depuis les sables jusqu'aux nuages ; quelques toits la tachent de rouge et quelques verdures y apparaissent : et tel, le paysage rêve étrangement, comme ceux qu'éclaire parfois une de ces lumières presque irréelles dans le voisinage de la mer du Nord. Les *Fleurs et légumes,* ainsi que les *Danseuses,* sont de belles taches de couleurs. M. Ensor serait l'homme le plus heureux du monde si l'on pouvait se débarasser de l'ennui de dessiner pour ne plus se consacrer qu'à l'harmonie des tons et des nuances.

M. Jan Toorop nous revient débarrassé des attributs enfantins dont il entourait naguère ses plus belles œuvres. De son talent arrivé à maturité se dégage une impression mystérieuse, hermétique. Ses têtes pensives et graves ont une grâce et une distinction pleines de charme.

La *Mare dans les bois* caractérise, mieux que tout autre tableau, le talent de M. Heymans. C'est un peintre élyséen. L'étang s'éveille dans les clartés légères et vaporeuses de l'aube. On voit s'ouvrir les nénuphars au milieu de belles feuilles vertes largement étendues sur l'eau. Et, tout autour, les arbres fleuris de lumière semblent s'étirer, comme s'éveillant d'un sommeil paisible. Tout y est paix et bonheur, et l'on croirait y voir quelques ombres heureuses s'y promener, blanches, sereines et graves, en fredonnant des chants radieux. *Un jour d'hiver,* avec un soleil d'or rouge qui s'éteint à l'horizon, derrière le clocher d'un village de Flandre, a un charme de douce mélancolie. M. Heymans a une belle place parmi nos peintres flamands. Son art, consciencieux et simple, l'a mené sans tapage, mais à coup sûr, à la maîtrise.

Après cela, il y a encore quelques jeunes peintres trop hantés par la littérature toute d'exception de M. Maeterlinck, qui ne parviennent pas à comprendre que la peinture ne peut donner les mêmes impressions qu'un poème, parce qu'elle exige plus de précision. Une phrase va d'emblée dans notre cerveau trouver une pensée encore informulée, qui s'exprime aussitôt ; son abstraction

permet à chacun d'en avoir une conception à sa manière, selon son tempérament, tandis que le tableau, plus concret, ne nous laisse pas ajouter autant à l'idée de l'artiste ; il doit contenir en lui-même sa propre signification : moins il donnera de part au rêve du spectateur, plus le peintre aura imposé à celui-ci sa vision, et mieux l'œuvre aura atteint son but.

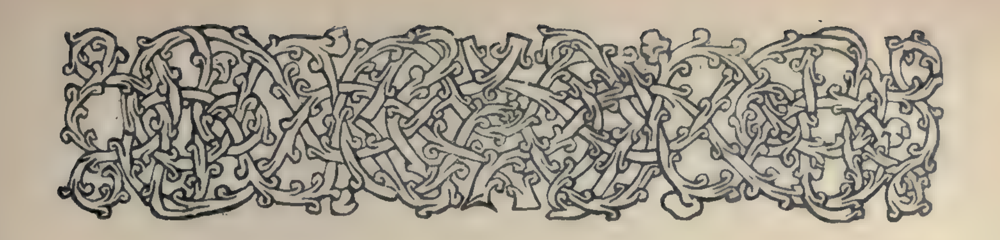
Il convient de citer encore MM. Ménard, Cottet et Monet ; celui-ci nous montre des jeux de lumière rose et bleue sur des portails de cathédrale, mais sa peinture, qui est presque du bas-relief, ne peut guère évoquer en nous de hautes idées esthétiques.

En sculpture, il y a un débardeur, un carrier et un mineur de Constantin Meunier, qui témoignent une fois de plus du génie de ce poète du Travail et de la Souffrance. Il y a encore une *Méditation* de Victor Rousseau, un jeune qui arrivera au premier rang de nos sculpteurs, et quelques bustes de M. Craco, qui s'est également produit à l'*Art Idéaliste*, un Salon de peintures péladanesques.

Bref, le Salon de la *Libre Esthétique* est plein d'intérêt, car il a ce mérite de rassembler les efforts les plus divers et les plus audacieux de l'art contemporain. S'il contient des œuvres d'une esthétique absolument nègre, comme celles de M. Gauguin, il renforce du moins notre admiration pour les artistes qui ne travaillent pas pour la mode ou pour étonner par des fantaisies tapageuses, mais simplement pour l'ennoblissement de la pensée et la joie d'exprimer la beauté et la vie.

MAURICE DES OMBIAUX





Une heure avec Mme Ristori



U mois de septembre dernier, tandis que les Parisiens épouvantés se débattaient contre les cyclones, les journées s'écoulaient paisibles et claires sur les bords ensoleillés du golfe de Naples. Nous avions été de Sorrente à Castellamare par la route qui court si blanche au bord de la mer éblouissante, devant l'un des plus harmonieux horizons du monde. La forme heureuse des baies arrondies comme des arcs d'argent, la teinte bleuâtre et veloutée des montagnes qui les dominent, l'azur intense des vagues, tout contribue à la grâce enchanteresse de l'ensemble ; l'impression dominante est d'une sérénité profonde, d'une exquise douceur. Malgré l'automne commençant, la végétation était fraîche et vigoureuse ; des amaryllis d'un rose éclatant fleurissaient sur les murs enguirlandés de jasmins et de rosiers grimpants ; dans les vergers qui longaient le chemin, s'élevaient, au-dessus des citronniers et des orangers, des treilles géantes où pendaient, en abondance inouïe, des grappes pourpres ou dorées, toutes transparentes au soleil. Le sol est si fécond là-bas, l'air si caressant, si vivifiant ; il semble qu'on respire un baume...

Les souvenirs classiques reviennent aux esprits les moins érudits lorsqu'on traverse Méta et Vico, ces petites villes presque

oubliées par le temps, où les pains exposés aux fenêtres des boulangers ont encore la forme de ceux qu'on retrouve à Pompéi; les femmes filent au fuseau sur le seuil de leurs maisons, les hommes tressent de l'osier ou découpent le bois odorant des oliviers. On reconnaît aisément la Campanie heureuse, la terre bénie, dont les bosquets de myrtes et de lauriers, la pure lumière font penser au séjour de paix hanté par les ombres sereines des chantres divins et des héros.

C'est dans ce cadre élyséen que nous avons eu la bonne fortune d'apercevoir la tragédienne fameuse qui fut l'émule de Rachel, Mme Ristori.

Un littérateur italien, M. Léone Fortis, a publié dernièrement dans une revue de son pays un intéressant article sur cette rivalité célèbre; il rappelle que sa compatriote, d'abord froidement accueillie, ne tarda pas à exciter, surtout parmi les gens de lettres, le plus vif enthousiasme. Lamartine et George Sand figurèrent au premier rang de ses admirateurs; Alexandre Dumas et Legouvé exaltèrent son talent souple et passionné aux dépens du jeu classique et correct de Rachel qui conçut de ces attaques un extrême dépit. La lutte entre les deux artistes prit d'ailleurs fin de la façon la plus courtoise, le jour où la Ristori reçut, pour une représentation de *Phèdre* à la Comédie-Française, une loge accompagnée de ces mots écrits sur une carte de visite : « *A Madame Ristori, sa camarade Rachel.* »

La même auréole de gloire rayonne aujourd'hui sur les deux noms réconciliés ainsi d'un trait de plume; la pauvre Rachel devait quitter bien promptement la scène du monde; sa camarade, plus heureuse, jouit en paix d'un automne aussi clair, aussi doux que ceux de Sorrente et de Castellamare. Elle n'a pas oublié les triomphes remportés sur nos scènes, et, fidèle à ses sympathies françaises, elle revient chaque année passer quelques semaines à Paris. Au mois de novembre 1895, dans une soirée intime qui avait lieu chez Mme de B., cédant à des sollicitations amies, elle consentit à réciter le cinquième chant de l'*Enfer* du Dante et à jouer la scène de somnambulisme de *Lady Macbeth*. Il n'était naturellement question ni de décor, ni de costumes; Mme Ristori était en habit de ville et son fils, le marquis del Grillo, lui donnait les répliques nécessaires. Pourtant l'effet produit fut immense; saisis et transportés, les auditeurs, au nombre desquels se trouvait

une illustre tragédienne lyrique, sentirent courir dans leurs veines le frisson du beau, l'horreur sacrée. D'un coup d'œil, d'un geste, d'un changement de physionomie, l'artiste avait su faire apparaître tour à tour devant eux l'ombre adorable de Francesca di Rimini et le sceptre sanglant de l'héroïne shakespearienne.

Nous nous expliquons aisément leur enthousiasme, tandis que dans un petit salon du Stabra-Hall, à Castellamare, nous oublions de contempler la baie de Naples pour regarder le visage majestueux de Mme Ristori, pour écouter sa conversation, si vivante, si intéressante ; cette souveraine de l'art joint à l'exquise simplicité d'une femme supérieure la bonne grâce accueillante et prévenante des Italiennes et l'animation, la flamme joyeuse des créatures privilégiées qui restent immortellement jeunes. Avec une modestie caractéristique, elle nous parle très peu d'elle-même et pas du tout de ses innombrables succès ; longuement, en revanche, et avec la plus intelligente sympathie, des artistes qui ont, pendant ces dernières années, brillé sur nos théâtres et mérité par leur talent tragique les suffrages d'un tel juge.

Celle dont Mme Ristori nous entretient d'abord est cette grande Gabrielle Krauss, qui ne s'est pas montrée moins superbe tragédienne que géniale cantatrice : « Que de fois, nous dit-elle, je l'ai entendue à l'Opéra, et quelle impression elle m'a faite ! quelle puissance dramatique elle possède ! Je l'admire beaucoup... » Mme Ristori se souvient de ces soirées où Mme Krauss tenait une salle entière subjuguée non-seulement par l'attrait divin de l'harmonie, mais par l'éloquence d'une physionomie où les passions douces ou farouches se reflétaient d'une manière si intense ; elle a surtout gardé la mémoire de certain rôle difficile et sombre, composé et rendu avec une saisissante réalité. Elle nous raconte aussi une aventure survenue à Florence, où l'on donnait la *Juive* ; le ténor qui chantait Éléazar ayant perdu subitement la voix, Mme Krauss réussit, à force de talent et de présence d'esprit, à sauver la situation et à terminer triomphalement la pièce.

Mme Ristori ne croit pas d'ailleurs que, même au sens classique et restreint du mot, la tragédie soit parmi nous une chose morte et disparue ; elle l'a vue trop dignement représentée au Théâtre-Français par Mounet-Sully, qu'elle considère comme un artiste véritable, bizarre parfois, mais original et tout à fait supérieur, et par Mme Bartet qui l'a enthousiasmée dans *Antigone*. « C'était la

perfection même, une justesse et une finesse d'interprétation, une intelligence du rôle vraiment merveilleuses ; et quelle grâce, quelle noblesse d'attitudes ! Vous rappelez-vous surtout son geste quand elle couvrait sa figure de son voile ? Elle m'a enchantée ! »

Mme Ristori a eu aussi l'occasion d'apprécier le charme exquis et profond de la femme, ce charme qui révèle les séductions de l'esprit et les délicatesses du cœur comme le parfum trahit les fleurs invisibles :

« J'étais de passage à Paris, nous conte la grande tragédienne, au lendemain du tremblement de terre de Casa-Micciola. On organisait au théâtre de la Gaieté une représentation au bénéfice des victimes ; on vint me demander d'y réciter un chant du Dante; j'allais partir pour une tournée en Amérique, mes malles étaient bouclées, mais il s'agissait de rendre service à des Français et à des Italiens : je ne pouvais refuser. Le spectacle fini, comme j'étais dans ma loge, j'entends frapper à ma porte : « C'est moi, j'ai « voulu faire votre connaissance », et Mme Bartet entre, et elle est si aimable, si gentille, et cette attention de sa part m'a tellement touchée... »

Ensuite il est naturellement question de Mme Sarah Bernhardt : Mme Ristori l'a vue souvent, tant sur nos scènes que dans les tournées de Sarah en Italie ; elle lui reproche même, ce dont nous ne saurions blâmer notre artiste, de jouer infiniment mieux à Paris qu'à Rome. Elle l'a trouvée admirable dans *Fédora* et la *Tosca ;* l'épisode du meurtre de Scarpia lui a laissé une profonde impression et elle nous en parle en la mimant avec une extraordinaire fidélité :

« Vous savez, quand la Tosca est auprès de ce misérable, elle ne songe pas encore à le tuer, et tout d'un coup elle aperçoit un couteau qui brille à la lumière de la lampe. A l'instant où ses yeux s'arrêtent sur cette lame étincelante, sa figure change ; on y lit la première pensée de l'assassinat... Quelle expression Sarah avait à ce moment ! Oh ! cela, voyez-vous, c'est une de ces inspirations, une de ces trouvailles qui révèlent une artiste : celle qui invente de ces choses... » et un coup d'œil, un signe de tête éloquents achèvent la phrase de la fameuse tragédienne, en disent plus que des paroles. Elle a été frappée aussi par le jeu de scène des flambeaux que la Tosca portait avec tant de majesté au chevet du mort et du crucifix qu' « en bonne Napolitaine », la justicière met sur le cœur de sa victime.

En revanche, Mme Ristori critique assez sévèrement la manière dont Mme Sarah Bernhardt comprenait et représentait le personnage de lady Macbeth ; elle blâme ses façons de sirène, la voix mignarde et caressante dont Sarah murmurait à son époux irrésolu : « Cher Macbeth, il faut tuer Duncan », ses cris et son agitation dans la scène de somnambulisme. « Elle aurait réveillé le château », dit Mme Ristori. Non, ce n'est pas là l'interprétation véritable : Sarah n'avait ni l'attitude, ni la physionomie voulues. D'abord, lady Macbeth marche dans son sommeil : ses yeux doivent donc être fixes, son regard perdu ; elle ne voit pas du tout les choses qui l'entourent, elle est dans un état cataleptique, il est nécessaire qu'on le reconnaisse à sa démarche, à la raideur de ses membres ; elle a la voix faible puisqu'elle va mourir bientôt, et puis, une idée la domine tout entière, une idée sur laquelle elle revient toujours, qui l'hypnotise, l'absorbe complètement, la souillure sanglante de ses mains, la tache ineffaçable : il faut donner l'impression qu'elle est continuellement possédée, hantée par cette image, et quand elle murmure : « *Odor di sangue.....* » les sourcils de Mme Ristori se contractent, ses prunelles immobiles et dilatées contemplent obstinément dans l'espace une horrible vision, tous les traits rigides et tendus de son visage expriment l'angoisse d'une âme obsédée par un implacable remords. C'est la tragique complice de Macbeth, la farouche meurtrière du sommeil, la fille de l'Océan brumeux, qui nous apparaît, subitement évoquée sur une rive lumineuse par une magicienne aux conjurations puissantes.

Nous n'avons passé qu'une heure à peine auprès d'une des plus grandes artistes dramatiques du siècle, mais ce temps si court lui a suffi pour nous faire comprendre sa retentissante et durable renommée.

VÉGA.





AU SALON DE LA ROSE + CROIX



LE Salon de la Rose + Croix a ouvert à la galerie Petit sa sixième exposition. Ces six années d'existence prouvent sa vitalité. Le fol entêtement d'"un illuminé pourrait-il insuffler une vie aussi durable à une œuvre mort-née? Il faut considérer aussi que ce Salon exerce une influence indéniable jusque dans les camps opposés, au Champ-de-Mars comme aux Champs-Élysées, où l'idéalisme fait chaque année des adeptes et étend son rayonnement. Nous croyons que si tous les artistes idéalistes, exposants des Salons officiels, ne restaient, pour des motifs divers, en dehors du cénacle rose+crucien, et venaient à lui sans crainte du ridicule[1] comme sans peur des foudres jupitériennes, nous croyons

[1] A notre époque où les titres maçonniques ont tant de puissance et obtiennent des prosternements si unanimes, il est curieux que ce mot *Rose+Croix* excite seul une gaieté générale. Qu'on me permette de citer sur ce mot l'opinion d'un sage, penseur réfléchi

que la doctrine de Peladan s'imposerait incontinent triomphante. Ce sont des raisons purement extrinsèques qui retardent seules son succès.

On connaît l'esthétique du Sar. Dans la préface de son dernier catalogue, on trouve la claire définition de son Salon et les raisons qui le différencient des autres :

A l'honnête visiteur. — Toi, qui entres, avec cette question à l'esprit : « En quoi ce Salon diffère-t-il des autres ? » promène ton regard et constate d'abord l'absence de vulgarité. Ce Salon ne continue pas la rue, ni la campagne, et tu ne connais pas ces ciels et tu ignores ces visages. Les hommes que tu vois sont des hiérophantes, des héros, des demi-dieux; les femmes, des fées, des princesses, des saintes. Ils ne font rien de servile ni de commun, ils pensent, ils aiment, ils souffrent noblement ; leurs yeux regardent ce que les tiens ne voient pas, leur cœur palpite d'un battement mystérieux, et, sous le vêtement somptueux ou solennel, leur corps précieux a des mouvements fatidiques... Ils sont beaux d'une souffrance consentie et préoccupés de plus qu'eux-mêmes ; l'action où tu les vois s'emprunte à un des thèmes illustres de la pensée universelle.

Le Salon de la Rose+Croix diffère des autres en ce qu'il représente une doctrine, celle même qui a prouvé sa vérité par la totalité des chefs-d'œuvre. Est-ce à dire que tout y soit admirable ou même conforme aux canons, en un rassemblement prodigieux d'iconostases ! Non, certes. Je prétends que ce groupement d'efforts idéalistes est un exemple, un enseignement et une protestation contre l'époque.

Cette citation résume pour nous, dans ses fiers éloges et ses judicieuses réserves, les mérites et les faiblesses de ce Salon. Il ne nous reste plus qu'à citer quelques œuvres et à noter quelques impressions.

M. Fernand Khnopff est un des plus admirables maîtres de ce temps. Il a créé un type de beauté d'une inoubliable nouveauté

autant que délicat artiste, d'esprit absolument indépendant, et qui la donnait deux ans avant la fondation du Salon de la Rose-Croix : « On s'est beaucoup moqué de ces kabbalistes du XVIe siècle, qui prirent le nom de *Rose+Croix*. Ils avaient choisi pour symbole de leur ordre une croix autour de laquelle rayonnait une rose flamboyante dont les cinq pétales représentaient la force du Verbe divin manifesté dans le monde, et les dix rayons ses puissances multiples. Pour qui comprend le langage des symboles, *ces prétendus rêveurs avaient une vue claire des besoins religieux de l'humanité moderne. Oui, il faut faire fleurir la rose sur la croix.* Si la croix signifie la sagesse et la force par la conscience de l'amour, la rose signifie la vie par l'épanouissement de la science, de la justice et de la beauté. » Édouard Schuré, *Paysages historiques de France* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1890.)

et d'une perfection très subtile. Ses figures, d'un charme si pur et si concentré, enivrent la contemplation, comme une vision d'au-delà. Elles exhalent un parfum exotique, étranger, ou mieux étrange, qui semble ne pas appartenir à notre planète et qui, comme les poèmes d'Edgar Poë, nous jette dans d'indéfinissables postulations.

M. Séon expose des études d'une magistrale probité. L'élévation de style et la beauté abstraite de ses compositions le placent immédiatement après le grand Puvis de Chavannes.

Comme Corot fut le peintre de l'aube, M. Osbert s'est fait celui de la vesprée. Ses paysages ont un accent pénétrant et musical qui les titre *Chants du crépuscule*. Ses bois noyés d'ombres violettes, que dorent les derniers rayons d'un soleil couchant, comme ses marines aux flots burgautés qui brillent dans l'ombre, appellent une lyre orphique et le chant des Aëdes à l'Aither ou à la Nuit.

Aux tableaux de M. Cornillier, nous préférons de beaucoup ses dessins, surtout les *Liseuses* et les *Trois Amies*, réellement superbes.

M. R. de Egusquiza expose trois eaux-fortes : *Titurel, Parsifal* et un séduisant *Louis II de Bavière;* à la peinture un *Tristan et Iseult*, sombre et grandiose dans la nuit complice : « Descends sur nous, nuit d'amour, donne-nous l'oubli de la vie, recueille-nous dans ton sein, affranchis-nous de l'univers ». Les allégories en feux d'artifice de M. Marcius-Simons ont une originalité qui mérite l'étude ; M. Maurin a trois têtes d'une belle facture, mais il se moque de nous en appelant « *L'Initiée* » une sorte de gitana truculemment gorgiasée.

Certaines œuvres reflètent l'idéal de maîtres anciens ou contemporains. C'est ainsi que Delacroix inspire M. Marcel Beronneau, et Gustave Moreau M. Vigoureux. M. Milcendeau a une *Flagellation* qui semble d'un gothique flamand.

Que citer encore? une précieuse *Annonciation* de Stepvens, une jolie *Florentine* de Moreau-Neret, une déposition de croix de Rouanet, deux Maurice Chabas de mérites divers. De M. Middeleer, nous préférons le *Saint Siméon stylite* à l'allégorie des *Fleurs du Mal*, où passe, au milieu d'ivrognes, de serpents, de pendus et de squelettes, une jeune gaupe nue qui prétend représenter la Muse bifrons de Baudelaire.

Le Sar a exposé deux œuvres de Chatigny doublement intéressantes, les portraits de son père et de son frère. Celui de l'adoles-

cent, aux yeux bruns si doux, brille d'intelligence et de fierté. Celui du chevalier lisant ou méditant nous fait songer à cette réflexion de Blanc de Saint-Bonnet : « Les pères ont des enfants qui ressemblent au fond de leurs pensées. »

A la sculpture les honneurs iconiques sont rendus à *Balzac* par Van Bertherout, statuette dont les petites dimensions ne diminuent pas la force et la grandeur massive ; à *D'Aurevilly*, dont M. Zacharie Astruc a immortalisé la fière allure de connétable ; à *Lamartine* et à *Musset* par M. Marquet de Vasselot; à *Wagner*, par Walter. M. Aabals dresse une *Nuit* aux ailes de chauve-souris, la tête et les seins constellés de pierreries, M. Godebsky imite Puget dans son *Génie étouffé*, et M. Niederhausen-Rodo, Michel-Ange, dans son *Amertume*. Remarqué de Pezieux un *Christ* et une *Vierge*, et de Walgren un buste de *Saint Jean-Baptiste* assez florentin, mais surtout une sorte de Caïn qui figure le *Remords* et dont le désespoir est vraiment navrant.

La vue de ce Salon nous a forcé à quelques réflexions qui seront la moralité de cet article.

Et d'abord la sincérité du Sar peut-elle encore être mise en doute ? Un autre que lui pourrait se contenter, à sa place, de mener une vie humainement heureuse, de pur dilettantisme et d'aristocratique fantaisie, une vie de voyages, d'études et de rêveries, loin des sots et de leurs jappements imbéciles. Au lieu de cela, le Sar, fidèle à son idéal, préfère s'exposer bénévolement, sans nécessité et sans profit, à une lutte chanceuse et disproportionnée, où, seul contre tous, il lui faut poitriner au ridicule, forcer l'indifférence et recruter des adeptes. Oh ! l'admirable conviction et la belle volonté ! Mais les raisons impérieuses auxquelles il obéit, ne sont-elles pas trop hautes pour être comprises des habiles et des malins ?

La seconde réflexion que nous impose l'esthétique rose-crucienne est celle-ci : le but unique de l'Art est d'émouvoir.

Oui ! la nécessité pour l'homme ici-bas est d'être ému, ému d'une certaine sorte, idéale, et son avenir dépendra de la nature de ses croyances et de la qualité de ses émotions.

Victor Hugo disait un jour : « Il n'est pas impossible que ceux-là seuls soient immortels qui se sont crus dignes de l'être. » Et il ajouta cette parabole : « Dante est assis à sa table, occupé à faire des vers. Il écrit deux lignes et s'éloigne pour un instant.

« Je suis heureux, dit le premier vers, d'être un fils de Dante. Me « voilà impérissable. — Cela n'est pas bien sûr, répond le second « vers ; j'ai des doutes, et même, à parler franchement, je n'en « crois rien. Quelles preuves m'en donnez-vous ? — Aucune, « mais je le sens. — Mon ami, tout cela c'est des chimères. » Avant que la discussion s'échauffe, le poète rentre, relit les deux vers, les juge, approuve l'un, réprouve l'autre, conserve le premier et biffe le second [1]. »

Croire à son immortalité et l'affirmer, palpiter d'espoir devant l'inconnu, se sentir soulevé par le mystère, telles sont les augustes émotions que l'Art, comme la Religion, a pour but de provoquer. Évidemment, ce point de vue nous éloigne considérablement des principes qui triomphent dans les Salons ordinaires, où s'entassent tant d'œuvres insignifiantes et mortes. Malheur à l'œuvre qui n'offre qu'elle-même à regarder et se limite à l'étroitesse de son cadre ! Chez Peladan, le spectateur, même devant une réalisation imparfaite, entend un appel d'au-delà. La vibration des formes et des couleurs sur la rétine retentit jusqu'à l'âme, et l'esprit se trouve illuminé par un rapide reflet de cette Beauté absolue que la sage Diotime a révélée jadis aux convives du *Banquet*.

MAURICE GIRAL.

[1] Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*.





« KERMARIA »

ET NOS POÉTIQUES MUSICALES

> *Kermaria*, rêve lyrique, peu occupé de vie réelle, de passion violente, procède d'une conception du théâtre musical que j'avoue mienne avec une énergique sincérité. J'ai essayé d'écrire une partition simple ; je l'ai rêvée mélodieuse, mystique, attendrie, harmonisée au poème délicat de P.-B. Gheusi dont je ne la sépare point dans ma sollicitude.
>
> CAMILLE ERLANGER.



Fauteuils 58-60, à l'orchestre de l'Opéra-Comique où, de temps immémorial, le service est fait à l'*Artiste*, je me rappelle avoir entendu la *Vivandière* du pauvre Godard, auprès d'un inconnu qui, de prime abord, me parut très supérieur au spectacle. Les bons souvenirs sont tenaces. C'était le lundi soir 8 avril 1895 : le hasard seul ne m'avait point procuré mon aimable voisin : j'étais complice ; de la place laissée vide par la défection d'un ami je venais de disposer en faveur de celui qui prévenait ma sympathie : un jeune homme, d'allure intellectuelle et discrète, que son entrée au théâtre risquait fort d'exiler dans les couloirs refermés sur une salle comble. Pendant le dernier entr'acte on causa, mais le « qui êtes-vous ? » s'était arrêté sur mes lèvres. J'admirai d'abord le tact de mon partenaire qui, au rebours des voisins habituels, ne m'avait pas encore fait habilement supposer qu'il devait être ambassadeur ou ministre. On causa musique, naturellement ; et tout en écoutant une voix sobre et fine, un peu mince, — alors que mes yeux se reposaient délicatement sur le foulard rose-vert d'une belle manche écossaise émergeant devant moi et conforme aux prédilections des coloristes de Glascow, — ma mémoire peu à peu raffermie me disait

que j'avais maintes fois entrevu, le profil mat, aigu, de mon voisin aux concerts d'Harcourt, aux trop brèves soirées, maintenant regrettées, qui nous avaient rendu le *Fidelio* de Beethoven, le *Freischütz* de Weber et le *Faust* aussi magistral que méconnu de Schumann : réminiscence d'ailleurs inutile pour m'avertir que j'avais affaire à un mélomane ; ce perpétuel rataplan de la vulgaire *Vivandière* semblait le froisser ; et, s'il rendait justice aux merveilleux accents de Marie Delna ainsi qu'à certains gazouillements d'amoureux « d'une certaine fraîcheur », sa fierté native paraissait souffrir de cet art trivial. Comme dédommagement, j'évoquais les délicatesses orchestrales de *Phryné,* du *Portrait de Manon,* les beaux soirs des *Troyens*, malgré les coupures, les attraits récents de nos concerts, les délices lointaines de Bayreuth : « *Parsifal !* ah ! oui, l'œuvre du siècle ! » soupirait mon voisin dans une extase loyale qui tranchait, par sa conviction douce et forte, sur le pathos accoutumé des snobs ivres de réclame ou des intéressés soucieux des questions de boutique. Je n'avais pas mal placé ma sympathie. Deux saluts dans la nuit triste, et l'on se perd de vue... Mais quelle fut mon émotion (je ne dirai point ma surprise), lorsque, l'automne suivant, au deuxième concert de l'Opéra, je vis monter mon inconnu au pupitre ! C'était Camille Erlanger, prix de Rome de 1888 et l'auteur de *Saint Julien l'Hospitalier.*

Ah ! M. le détracteur discret de la *Vivandière,* à nous deux ! Impartialement, j'écoutai l'œuvre, aussitôt pris par ce maniement fougueux et sûr de l'orchestre, qui décèle le musicien de race, un maître promis pour demain. Et puisque, ce dimanche-là, le hasard encore voulait bien m'accorder l'honneur de suppléer l'absence d'Arthur Pougin dans le *Ménestrel,* j'écrivis en toute franchise :

Concert de l'Opéra, 8 décembre 1895. — Tel le « contre-point des trois motifs » dans l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs,* ce clair après-midi de décembre pourrait s'appeler le dimanche des six concerts : et qui prédira le crépuscule de la déesse Musique ?... A l'Opéra, toujours comble, après la docte IIIe *Symphonie avec orgue* de M. Widor, en deux parties terminées par un choral, que les Génevois de Victoria-Hall ont applaudie déjà l'hiver dernier, l'attrait du copieux programme se concentrait dans une première audition : « la Chasse fantastique », 4e tableau du second acte de *Saint Julien l'Hospitalier,* d'après le conte magistral de Flaubert. A retenir désormais le nom du musicien, M. Camille Erlanger, qui, d'abord très pâle, puis enfiévré par son art, a vigoureusement conduit ce fragment gros de promesses. C'est un envoi de Rome, et non de

Bayreuth, comme diront seules les langues jalouses, car rien ne sent moins le plagiat candide ou le pastiche rusé que le fier prélude symphonique, suivi de la scène vocale des « Remords ». De la description, sans doute, voire des souvenirs, dans le nocturne développement des thèmes de la fatalité, annonçant la chevauchée anxieuse et rude, la chasse impitoyable où pleure l'étrange malédiction de la cloche ; mais, après la *Götterdämmerung*, après la Chasse royale et Orage des *Troyens*, après le *Chasseur maudit* de César Franck, l'élève de Léo Delibes sait rester lui : diffus, mais entraînant, il possède la vie, qui est, en art, le meilleur commencement de la sagesse. Et l'effort acclamé de sa fougue dramatique renaît bientôt dans les plaintes de Julien (M. Dupeyron), que la douce « Voix » mystique de Mme Corot (quel joli nom pour une artiste !) et les « voix intérieures » des chœurs véhéments poursuivent dans un finale *maestoso*, qui empoigne une salle de théâtre. Aujourd'hui règne la Légende sauvage, antithèse à l'aristocratique parfum des Danses anciennes, noble régal des sens esthétiques, réveil exquis de la vieille France, une révélation ! L'archéologie triomphe encore avec l'air à jamais moderne de *Fidelio*, dont Mlle Lafargue soupçonne peu le style, avec les deux airs d'*Armide* (Lulli et Gluck), le second divin, où la flûte du jeune Gaubert a délicatement compensé l'incertitude de M. Affre. Et pourquoi l'exubérance cuivrée du IIIe acte de la *Muette* (1828) paraît-elle plus ridée que ces Danses lointaines ?... Alors, Masaniello et Rossini, le souffle venait de Naples ; mais, né personnel comme M. Erlanger, l'artiste de 1895 ne craint pas le vent d'est [1].

Qui donc soutenait que les bandeaux botticelliques de Mlle Cléo de Mérode captivaient les yeux au détriment des oreilles ? L'art ne fut point absorbé par la mode. Et de récentes auditions de *Kermaria* m'ont aguerri dans mon espérance.

« Il me semble qu'il faut toujours distinguer deux choses dans le compte-rendu d'une exécution dramatique ou musicale : l'impression que cette œuvre fait sur le public, la valeur intrinsèque de cette œuvre », déclarait judicieusement Alfred Ernst au sortir de l'Opéra-Comique, le 8 février dernier. L'insuccès de *Kermaria* ne prouve rien, ni contre l'auteur, ni contre l'ouvrage : de la part des critiques vraiment musiciens et impartiaux (ces deux qualités se réunissent quelquefois), « l'idylle dramatique » obtenait une très bonne presse ; et le jeune compositeur pourra se rappeler la malechance première de *Carmen* afin d'entrevoir les légitimes revanches. KERMARIA, *idylle d'Armorique en trois épisodes, précédés d'un prologue*, disait l'affiche : et le titre seul souligne la volonté du

[1] *Le Ménestrel* du dimanche 15 décembre 1895, page 396.

musicien. Tentative loyale et courageuse comme son auteur, et dont l'intérêt grandit encore au voisinage d'un contraste : la première de *Messidor*, à quelques soirs d'intervalle. Désormais, le débat s'élève et s'éclaire ; un rapprochement fortuit de deux poétiques différentes, rivales courtoises, jette une lumière imprévue sur les tendances contemporaines de la musique, du théâtre, de l'art. Le mois de février 1897 est le champ clos où les idées s'opposent et s'incarnent. *Kermaria, Messidor :* c'est-à-dire le Rêve encore aux prises avec la Vie, lutte sans trêve renaissante sous des aspects variés, et qui confronte aujourd'hui même, aux feux de la rampe, le théâtre d'idées et le théâtre d'action, en littérature le symbolisme et le naturisme, soit la légende chrétienne et le décor latin, l'idéal wagnérien et l'émoi documentaire, les songes délicats et les apparences joyeuses, en peinture et dans tous les arts du dessin, les amants de la nature et les artistes de l'âme. Partout l'antithèse éclate.

Dans la seule musique, depuis *Cavalleria rusticana*, depuis la *Navarraise*, l'occasion s'est offerte à nous de constater, ici même, un commencement de réaction méridionale contre la poésie du Nord. Espagne et Italie reparaissent en scène. Tout wagnériens qu'ils semblent en comparaison des ouvrages antérieurs, *Otello*, *Falstaff* dénotent, dans la troisième et dernière manière de Verdi, ce regain de fièvre sanglante ou bouffonne. A Paris, au Luxembourg, Charpentier fredonne une *Sérénade à Watteau*, après avoir crié les multicolores effluves de *Napoli*, les déchéances montmartroises de la *Vie du Poète*, les cauchemars anarchistes de la *Veillée Rouge*, avant de mettre la dernière main à ses drames populaires, *Louise*, *Marie*, etc. Les morts vont plus vite ; les triomphes défilent plus rapides ; déjà, dans le ciel musical, passent des signes qui semblent menaçants pour l'apostolat wagnérien, le matérialisme sonore relève la tête contre l'idéal enveloppé de l'encens de Bayreuth, et je ne cite que pour mémoire la mystérieuse ironie de Saint-Saëns, fanatique en 1876, sceptique en 1897, qui, pour sauver l'École française, selon lui « bien malade » sous l'invasion de « l'âme allemande », ne craint pas de rééditer les anathèmes chauvins des patronnets de l'Éden... Quelle singulière contrée que la douce France partagée toujours entre l'apothéose et l'ostracisme ! Toujours est-il que l'opposition se dessine : le mois dernier, c'était *Moïna*, de M. de Lara, au théâtre de Monte-Carlo ; *Vendée*, de Gabriel

Pierné, au théâtre de Lyon, — tandis que l'exil de Bruxelles devient un champ de victoire pour ce hautain *Fervaal* librement wagnérien, de Vincent d'Indy, dont un fragment grandiose fut si mal reçu par les perruches troublées du premier concert de l'Opéra, et qui gagne spontanément l'admiration de Camille Erlanger.

En effet, le plus piquant de la lutte, c'est que les deux champions sont à la fois compositeurs et critiques musicaux, que leur double profession les astreint à devenir leurs juges respectifs et leurs propres juges : au *Figaro,* c'est Alfred Bruneau qui rend justice à Camille Erlanger, tout en le suppliant « de sortir au plus vite de son rêve et de s'élancer bravement, éperdument dans la vie » ; au *Journal*, c'est Camille Erlanger, si discret sur lui-même, et qui célèbre un adversaire en ajoutant avec une spirituelle mélancolie : « Avant que le prestige persuasif de son illustre collaborateur l'ait entraîné à sa suite vers les horizons grandioses du naturalisme, aux heures des enthousiasmes juvéniles, le musicien du *Requiem* et de *Kérim* a, sans doute, aimé, comme nous l'aimons, hélas ! encore, la poésie du mystère et des légendes ! » Deux portraits, deux tempéraments sont esquissés dans ces bribes de citations. Mais, tandis que l'auteur de *Kermaria* se borne à une poétique et mélodieuse analyse de son propre rêve, l'auteur de *Messidor* affirme bien haut ce qu'il a voulu faire, sans doute pour les mélomanes retenus loin de son œuvre. Le goût de son illustre collaborateur pour les manifestes l'a gagné. Il n'a pas eu pleine confiance dans le meilleur défenseur de sa cause, le rôle patriarcal du Berger. Voici, du reste, en toute justice, les plaidoiries de la partie adverse, afin que les amis du rêve [1] soient dûment renseignés sur les intentions contraires. C'est dans le *Figaro,* favorable au *naturisme*. Émile Zola parle ainsi :

Ce que j'ai voulu faire ?

Donner le poème du travail, la nécessité et la beauté de l'effort, la foi en la vie, en la fécondité de la terre, l'espoir aux justes moissons de demain. Imaginer, dans notre pays de France, un village, des montagnes où les ruisseaux roulent de l'or et dont les habitants ont vécu jusqu'à ce jour de la récolte de cet or ; et, là, faire qu'un d'eux ait capté tout l'or, en détournant les ruisseaux, ce qui a ruiné le village entier ; et, dans

[1] *Le Rêve,* celui de Bruneau d'après Zola (1891), fut précisément une transition entre les deux poétiques divergentes.

une catastrophe, anéantir l'or, rendre l'eau à la terre pierreuse et inculte, d'où monte l'auguste moisson du blé, lorsque, de laveurs d'or qu'ils étaient, les hommes sont devenus des laboureurs.

Ensuite, Alfred Bruneau :

Ce que j'ai voulu faire ?

Unir aussi intimement que possible la musique au poème dont on vient de faire l'analyse. Par le moyen des sons, sans que cela porte préjudice à la bonne harmonie de l'œuvre, à son équilibre, dessiner de manière très différente les six personnages de ce poème, chantant, les uns et les autres, selon la logique de leurs caractères, selon la vérité du drame. A l'aide des multiples couleurs instrumentales, mettre ces personnages dans l'atmosphère changeante des quatre saisons de l'année, en lesquelles se passent les quatre actes de la pièce, et mêler ainsi la voix mystérieuse et puissante de la nature au cri de passion et d'espérance que jette toute âme humaine. Vers le milieu de cet ouvrage, où les sentiments de la vie sont exprimés de façon directe, dans la précision du verbe, par ceux qui les ressentent, donner en un tableau de féerique irréalité la parole à la symphonie, laisser le geste vague des pantomimes et des danses élargir jusqu'à l'au-delà de l'imagination le lumineux symbole et contenter ma fantaisie orchestrale. Écrire librement, sans souci des querelles d'écoles, une partition d'indépendance et de franchise où, en toute fidélité, se reflète l'esprit de notre race, où le besoin d'imprévu et de nouveau mais aussi de saine raison et de belle clarté qui reste en nous soit satisfait.

Et le débat se résume en la suggestive lettre suivante, insérée dans le *Gaulois* du mardi 23 février 1897, où le librettiste novateur répond à l'avocat autorisé des drames wagnériens :

Mon cher Fourcaud,

Vous n'attendez pas que je défende contre vous mon poème. Il est ce qu'il est, et entre vous qui le trouvez mauvais, et moi qui le trouve naturellement bon, le public jugera. Et je n'entends pas le public seulement d'aujourd'hui, mais surtout le public de plus tard, qui viendra lorsque les passions premières seront apaisées. Votre vénéré Dieu Wagner en a vu bien d'autres, n'est-ce pas ? On a trouvé longtemps ses poèmes ineptes, impropres à tout usage musical, antilyriques, comme vous dites du mien, si parfaitement imbéciles que des huées s'élevaient de toute la presse française.

Pourtant, si je ne veux pas défendre mon poème contre les maladresses et les incohérences que vous lui prêtez, me permettez-vous de vous dire que vous l'avez bien mal écouté et lu ? Il n'est pas exact que tous mes personnages parlent ma langue. Je me suis efforcé, au contraire, de donner à chaque personnage sa langue propre. Et vous l'auriez sans doute

vu, si vous ne vous étiez forgé je ne sais quelle idée préconçue d'un poème réaliste. Pourquoi réaliste ? Qui vous a parlé de cela ? C'est un poème lyrique, et très lyrique, des personnages d'épopée, que j'ai voulus aussi grands que ceux d'Homère, une action très haute, très générale, exaltée en plein symbole. Vous me jugez donc bien sot, si vous vous imaginez que j'ai fait parler là des paysans ?

Quant à savoir si la langue lyrique doit être toujours concise, si l'on ne peut jamais s'y permettre ce que vous appelez des effets d'accumulation, c'est une question que le musicien a seul le droit de résoudre. Si une phrase concise peut donner un beau cri au musicien, je m'imagine qu'une phrase large, à grands plis, peut lui apporter un motif admirable à sonorités infinies, comme la houle même de la mer.

Mais, voyons, mon cher Fourcaud, soyons francs tous les deux, la question n'est pas là, n'est-ce pas ? Vous vous êtes fait des poèmes de Wagner la sublime idée qu'ils méritent, vous vous êtes enfermé dans cette formule avec un noble entêtement, qui a le tort de vous rendre trop exclusif. Et, si mon poème vous déplaît, c'est que vous croyez sentir qu'il est la négation même des poèmes de Wagner. Je mets la littérature à part, je parle des tendances sociales et philosophiques.

Le mysticisme wagnérien, nous y voilà donc ! La légende nécessaire, les dieux d'un olympe quelconque, le salut par l'au-delà, dans la défaite de la bonne nature ! Ce sont toutes les perversions fatales, l'amour aboutissant à la mort, les sexes eux-mêmes inutiles et inféconds, la religion du renoncement poussée jusqu'à ce point louche où la virginité devient le crime humain, l'assassinat même de la vie.

Et vous avez raison alors de ne pas m'admettre dans votre formule, car j'ai horreur de ce mysticisme wagnérien. Dites-le, soyez franc, vous ne voulez pas de moi dans le temple de Parsifal, et vous avez raison. Car je suis pour l'amour qui enfante, pour la mère et non pour la vierge ; car je ne crois qu'à la santé, qu'à la vie et qu'à la joie ; car je n'ai mis mon espérance que dans notre travail humain, dans l'antique effort des peuples qui labourent la bonne terre et qui en tireront les futures moissons du bonheur ; car tout mon sang de Latin se révolte contre ces brumes perverses du Nord et ne veut que des héros humains de lumière et de vérité.

Comment n'avez-vous pas vu que, dans le symbole de *Messidor,* la seule croyante, Véronique, est là pour dire la mort de l'ancienne légende ? Elle seule croit à la cathédrale d'or, elle seule croit au pouvoir magique du collier ; et, quand l'or est détruit, c'est que la chute d'une roche a fait rentrer la source en terre ; et, quand le collier livre Mathias, c'est qu'il a eu l'irrésistible besoin de courir, dans l'effarement de son vol. Puis, à la fin, lorsque tous chantent le triomphe des blés, la fécondité de la terre et de la femme, Véronique elle-même annonce la croyance future en mêlant son cri au cri d'universelle espérance.

Pardonnez-moi, mon cher Fourcaud, de vous écrire ces choses, qui ne

changeront sans doute en rien votre opinion. Mais il est peut-être bon qu'elles soient dites.

Cordialement à vous. ÉMILE ZOLA.

A considérer de haut la polémique, avec quelque perpective, les deux œuvres rivales, *Messidor* et *Kermaria*, paraissent plutôt fraternelles, non-seulement par leur élan d'avant-garde qui leur aliénera d'abord tout ce qui reste de bassesse bêtement spirituelle et spirituellement boulevardière dans le cerveau désert des soiristes, mais encore par l'emploi respectif de la légende, de la synthèse, du symbole, du *leitmotiv* conducteur et de la symphonie continue : leurs attaches wagnériennes sont indiscutables, — involontaires, inconscientes ou reniées dans *Messidor*, essai de drame lyrique national qui ne relève que trop ostentiblement de la *Tétralogie* de Bayreuth, basée sur le pouvoir de l'Or ennemi de l'Amour, *auri sacra fames* ; — plus précises et plus délicates tout ensemble, et, en même temps, librement avouées dans *Kermaria*, qui, malgré ses rapports étroits avec l'idéal germanique et légendaire, se montre d'inspiration plus française que tant d'ouvrages ambitieux à velléités nationales. Et cette apparente fraternité de deux poétiques contradictoires tient à l'essence même de l'inspirateur commun, toujours accepté ou dorénavant désavoué, au génie complexe de Richard Wagner, ce grand classique [1] qui n'a révolutionné la face de la musique que pour la convertir au style pur et dont le double essor, créateur de Sieglinde et de Brünnhild, savait unir la réalité la plus poignante à la plus éthérée poésie. Wagner, maintenant déifié, méconnu toujours, demeure la grande source vivifiante et redoutable où les faibles puisent un philtre de mort, où les inspirés demandent la parole de vie : or, je l'affirme aujourd'hui comme hier, le jeune auteur de *Saint Julien l'Hospitalier*, de *Kermaria*, des *Poèmes russes*, possède la sincérité créatrice, capable de triompher de ses admirations mêmes. Voilà pourquoi, d'instinct, il défend l'auteur de *Fervaal*, qui, lui aussi, est un wagnérien qui ne s'emprisonne pas dans Wagner ; voilà pourquoi sa réflexion concorde avec son désir ; chez lui, le critique et le musicien ne font qu'un. Au milieu de tous les débordements orgiaques du Venusberg naturaliste, sa jeunesse subtile et fine a demandé le salut intellectuel au *mystère* que l'intuition d'Ernest Hello trouvait

[1] Dès 1861, Baudelaire l'avait aimé, l'avait compris.

éloquemment « à la racine de tout » ; elle a salué le *rêve* comme un beau hâvre-de-grâce, au crépuscule triste et beau ; elle a trouvé la paix désirée sur la colline sainte de Bayreuth, quand sonnent, au fond des grands soirs d'été, les célestes fanfares :

> La gloire désormais se mesure à la honte.
> A notre âme épuisée, en vain vous dites : monte !
> C'est à l'esprit de Dieu qu'il faut dire : ô descends !

Telle fut, sans recourir aux lettrés professionnels, la péripétie qui s'opéra dans plusieurs âmes. Tel doit être l'état d'âme de notre artiste. *Erlösung dem Erlöser !* « *Rédemption au Rédempteur,* tel est le céleste et dernier cri du plus pur chef-d'œuvre, et ce cri renferme toute la religion et toute la magie ; il est la vérité complète en trois mots. Les sauveurs seuls seront sauvés, et les artistes sont des sauveurs, puisqu'ils nous rappellent à la pensée de l'Éternel par la Beauté qui est un nom de Dieu et sa plus évidente manifestation au monde des corps ». Ainsi parle, en disciple de Platon et de Jésus, le grand-maître de l'ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal, s'adressant à l'honnête visiteur, et ce dernier cri pur qu'il invoque n'est autre que la conclusion même de *Parsifal*, adoration de Camille Erlanger. C'est là, dans ce lumineux apaisement nimbé de harpes, que l'auteur de *Kermaria* puise sa foi musicale à la « rédemption par l'amour pur » : et son moine maudit sur la falaise ténébreuse, où la rafale clame ses remords aux voix vengeresses, n'est-ce pas le portrait idéalisé de l'âme moderne qui, dans l'ombre, implore une lumière ? Au bord de l'abîme, le moine sacrilége prie et supplie, jusqu'à l'embellie d'aurore où chante une voix pure comme une espérance : « *Tu fus coupable ; sois martyr !* » Et cette voix séraphique, ce sera la voix virginale de Tiphaine, candide amie du sergent-poète Yvon, secouru, sauvé par elle ; et les chastes amours du jeune couple seront le gage rédempteur des fautes lointaines, cependant que les orgues mystérieuses de Kermaria, le vieux castel, tonneront comme la foudre pour dompter Yann, chef des Chouans, rival irascible et malheureux.

Voilà, en effet, un poème lyrique plutôt qu'un drame musical, un drame tout intérieur et poétique en tout cas, qui n'emprunte rien aux joies plus brutales de la terre. En scène, à la rampe, aux chandelles, comme on disait jadis, une pareille poésie déconcerte un peu des auditeurs parisiens qui, à travers toutes les métamor-

phoses du théâtre, réclament toujours un intérêt plus immédiat et plus tangible ; l'idylle imposante et douce risque de s'évaporer dans ce cadre matériel : doléances encore une fois très parisiennes et toutes françaises, que définit Alfred Bruneau dans ses réserves sympathiques : « Au théâtre, — je parle du théâtre lyrique, — l'action est insuffisante si elle ne résulte d'un grand et clair symbole; mais, en revanche, l'émotion est impossible sans le heurt des sentiments, sans le cri humain, sans le secours de la vie. Avant peu, j'en ai la conviction, M. Camille Erlanger le comprendra et occupera, parmi les musiciens contemporains, la place qui lui est due... » Mais je me permets d'ajouter, à mon tour : la traduction de la vie est-elle nécessairement liée aux destins du naturalisme, et, pour être poignant, le cri du cœur doit-il fatalement sortir du veston de Félicien ou de la blouse de Mathias ? Camille Erlanger est un sincère et un opiniâtre : il n'est pas homme à renoncer sa croyance ; il amendera son rêve, il ne le reniera point. Au surplus, répétons que ce wagnérien est français dans la meilleure allure du terme, par le sujet d'abord, puisque l'admirateur de *Parsifal* place son « rêve lyrique » en pleine Bretagne, au fond de la celtique Armorique qui fut le berceau du Graal, et les scènes familières alternent joliment avec les mystiques légendes ; par l'art ensuite, car l'exécution répond à la conception fière et haute. L'excellente consigne : « Soyons Français ! » est précieuse, à condition de ne pas vouloir signifier : soyons réactionnaires et légers ; la fatalité, qui cesse de peser au front des moines maudits, nous serait alors bien impitoyable ! Et ceux qui badinent plus ou moins spirituellement en rapprochant la « Fille bleue » de la « Dame blanche », affectent de ne pas saisir la personnalité vraiment nationale d'un novateur épris de Wagner et de grand art.

Si la conduite du poème n'est guère à l'abri des reproches, rien ne ressemble moins aux pastiches encombrés, languissants et maladroits des pseudo-wagnériens, que l'écriture nerveusement puissante et fine de *Kermaria*. L'auteur est un musicien de race. Entre tous, il me semble très apte à réaliser le vœu de Catulle Mendès qui, dans son intelligent dialogue du vieux wagnériste avec le jeune prix de Rome[1], rêve l'avènement de la forme nouvelle rajeunie dans l'inspiration française. Déjà, « par la fusion complète des deux éléments, — poème et musique, — dans une

[1] Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Paris, 1886 ; fin.

œuvre d'art sans dualité », le prix de Rome de 1888 oriente sa conviction qui se dégagera peu à peu des partis-pris juvéniles. Déjà, il intéresse et il émeut. Dès le seuil de l'œuvre, on frissonne à ces rafales douloureuses et sombres ; les thèmes martelés, vibrants, montent des cuivres et des chœurs ; et la scène reste vide sous la tempête noire où pleure le moine : tout le prologue est fort beau.

Par sa masse pesante comme le vieux manoir au pied duquel fleurira l'églogue promise, le prélude du premier tableau contraste avec ce tumulte passionnel, tardivement rasséréné ; une trouvaille orchestrale, c'est, parmi les accords massifs, les arrêts brusques et les tenues lourdes, l'essor des chanterelles qui voltige comme un âme au fond des ruines : cela est d'un poète qui pense en musique, c'est-à-dire d'un artiste. Et, à chaque pas, dans le déroulement de la douce « fresque crépusculaire », ce sont des fleurs austères ou de discrètes fleurettes qui naissent devant les naïfs acteurs de la légende et de la vie, les bois intimidés qui soulignent l'invitation à la promenade de la jeune fille à l'ami convalescent : « Allons ! sergent, votre bras », si délicieusement dit par Mlle Julia Guiraudon, sévèrement souriante comme une Bretonne de Dagnan-Bouveret ; c'est le chœur des Fileuses qui déroule sa chaste mélancolie dans l'heure lente, c'est la marche chouanne qui présage le malheur, le prélude tourmenté du second épisode, la phrase solennelle des orgues où sonne « un écho des modes anciens », mainte envolée du long duo, qui n'a rien de commun avec le tragique délire de *Tristan et Yseult,* et dont l'azur mélodieux s'accorde avec l'harmonie bleuâtre des costumes bretons sous les ruines lunaires. Le matin renaît. Le choral final s'épand majestueusement sur le prieur centenaire [1]. Les professionnels de l'orchestration relèvent quelques endroits moins heureux par l'emploi trop parcimonieux du quatuor ; la déclamation vocale semble parfois trop neutre à côté des motifs d'orchestre gracieux ou violents. Mais, au point de vue de l'évolution à la fois expressive et technique de l'art, l'ouvrage captive le souvenir ; les idées sont ingénieuses et fermes, largement traitées ; des coupures nous ont privés de l'entr'acte fantastique où tintait le glockenspiel. Et n'est-il pas amer de songer que « dix-huit mois de recueillement, de travail et de fièvre » se taisent sous l'indifférence ? L'auteur courageux a dû remonter vers le castel de son

[1] Magistralement personnifié par Bouvet, chanteur et peintre.

rêve comme en sa tour d'ivoire, pour méditer, pour travailler, pour lutter encore. La meilleure victoire de l'artiste est de conquérir lentement la foule à son idéal, loin d'en flatter d'abord les bas instincts. Et, pour ma part, je me sens d'autant mieux disposé à lever sympathiquement les yeux vers son ciel que, jusqu'ici du moins, je suis resté sans doute à mi-chemin « des régions vertigineuses où n'habitent plus que la Poésie et le Mystère », — séduit par le royal manteau qu'Athènes jeta sur le mensonge des apparences et des formes, retenu par la voix plus voluptueuse de la Muse, arrêté par le panthéisme berceur des belles atmosphères qui divinisent la solitude ou la rue ; mais, loyalement, je veux marquer la nuance, j'ai dit le pour et le contre de deux poétiques rivales, en concluant que si la matérielle statuaire est en droit de compter sur la Vie transfigurée, la surnaturelle musique a pour premier devoir de réaliser le Rêve : à la plastique païenne, le Beau terrestre et concret ; à l'art moderne et chrétien par excellence, la séraphique Poésie. Au-dessus des modes et des inquiétudes passagères planent l'harmonie, la conviction. C'est pourquoi je répète volontiers avec mon clairvoyant confrère des THÉATRES : « On a été bien injuste pour *Kermaria* ».

RAYMOND BOUYER.





Une Exposition d'Artistes Russes

A PARIS

UNE exposition de tableaux et de sculptures a été organisée, rue de Rome, par les artistes russes qui habitent Paris.

La plupart de ces artistes sont venus chez nous pour s'initier à notre art français et recevoir des leçons de nos maîtres ; aussi ne faut-il pas trop s'étonner si leurs œuvres se ressentent de cette influence, et si les caractères distinctifs de l'art russe ne s'y affirment pas toujours bien nettement.

Il nous faut signaler cependant, pour leur saveur particulière, les *Moujiks* de M. Aismand, un *Soir à Moscou* de M. Bélaéwsky, des vues de *Tiflis* de M. Boris de Foguel, un très joli paysage des environs de Saint-Pétersbourg de M. Michaïloff, des études de la mer Caspienne de M. Polack.

Nous trouvons à cette exposition de jolis tableaux du regretté Bogoluboff, entre autres le *Soir,* où est représenté, dans une lumière indécise, un vaisseau ancré dans un petit port ; la mer est tranquille, avec, au premier plan, des roches noires qui accentuent la note sombre du site. Du même artiste, nous pouvons admirer ici un joli coin de la plage d'Houlgate, et un effet d'hiver sur le Volga par un temps gris.

M. Gritsenko a exposé plusieurs marines : *Pamiat Azowa,* vaisseau de guerre remarquablement dessiné ; *Après une traversée difficile,* vaisseau désemparé, dont la carène a été « mordue » par la mer, et les flancs portent les traces de sa lutte avec les éléments ; *Temps capricieux,* représentant un vaisseau voguant à toutes voiles sur une mer agitée, d'une tonalité puissante.

J'adresserai à M. Tkatchenko le reproche d'outrer parfois sa peinture. Il y a une chose à laquelle certains artistes russes ne veulent pas se soumettre, c'est à harmoniser leurs couleurs ; les tons sont disparates et crus dans leurs tableaux, l'air n'y circule pas assez. C'est, nous a-t-on dit, une habitude contractée dans leur pays où la lumière est ordinairement terne et froide, où l'enveloppe aérienne, le plus souvent, ne baigne pas les objets avec la même douceur que dans les climats plus tempérés ; ajoutez à cela que la rigueur de la température ne permet pas de disposer les ateliers de peintres dans des conditions d'éclairage satisfaisantes. D'où la nécessité ou, tout au moins, l'habitude d'exagérer les couleurs, en vue de l'effet. M. Tkatchenko a peint quelques vues du Tréport et du Touquet qui indiquent un réel talent, mais aussi une tendance chez l'artiste à se contenter trop facilement. Je vois une mer bleue avec des vagues écumantes mourant sur le rivage, d'un joli effet ; malheureusement, ce n'est qu'une ébauche trop sommaire. L'artiste a montré pourtant qu'il savait achever ses tableaux quand il le voulait, dans une jolie série de paysages où des eaux limpides reflètent délicatement les arbres du rivage.

Je louerai sans réserve les tableaux de M. Alexis Harlamoff, d'une exécution vigoureuse ; il y a dans ces têtes de jeunes filles et d'enfants une intensité de vie extraordinaire. Je signalerai tout particulièrement la jeune fille avec des fleurs et celle vêtue d'un jupon et d'un châle rouges, portant un panier au bras. Il faut mentionner aussi les portraits de M. Georges Lehman, *Un matin à Marseille,* de M. Bélaéwsky, de couleurs un peu disparates, et du même artiste l'*Escadre russe en rade de Toulon,* aux tons criards et heurtés. On s'arrête avec plaisir devant le *Coin de rue en Provence* de M. Pranishnikoff : cela vaut surtout par les détails et une exécution très soignée. M. Arsène Chabanian a un vif sentiment de la nature ; le *Bain de pied* à Granville et un *Effet de soir au Tréport* sont très justes de ton et d'une exécution intéressante. De M. Miodouszewski, voici un grand tableau historique, le prince Roslilas de Moravie se préparant à subir le supplice : le prince, vieillard à demi-nu, est représenté à genoux ; un moine lui montre le crucifix, tandis qu'un autre lit les prières des morts. C'est sobrement composé et d'un puissant effet dramatique.

La sculpture comprend quelques statuettes en bronze de MM. Bernstamm, Rasmuny, Schleiffer, Tourgueneff, qui ont un

accent d'originalité bien marquée. En général, du reste, les œuvres exposées ici par les sculpteurs russes portent l'empreinte plus accusée des caractères de leur race, surtout lorsqu'ils représentent des types ou des sujets de leur pays.

Il nous a paru intéressant de signaler cette exposition, parce qu'elle nous montre un ensemble qui nous fait mieux connaître des artistes de talent qui, ainsi groupés, nous donnent une idée plus juste, plus exacte des progrès accomplis depuis quelques années par l'art russe, et aussi parce que cet art, du moins par les influences qu'il subit et par l'exécution, n'est pas sans affinité avec le nôtre : à ce double titre, il mérite nos sympathies.

L. DE VEYRAN.





DEUX SONNETS

DE MIGUEL DE CERVANTÈS

A LA MÉMOIRE DES TROIS MILLE ESPAGNOLS MORTS AUX COMBATS DE LA GOULETTE ET DU FORT DE TUNIS (1574)

A José-Maria de Heredia.

I

LE SONNET DE LA GOULETTE

HEUREUX esprits, captifs délivrés par la mort
Pour les œuvres du bien que vous fîtes sur terre,
Vous qui, du plus profond de ce val de misère,
Au plus haut point des cieux montâtes dès l'abord ;

Vous qui de votre chair exerçâtes l'effort,
Votre âme consumant d'honneur et de colère,
Qui, mêlant votre sang avec le sang contraire,
Teignîtes la mer proche et le sable du bord ;

A vos bras, dont trop tôt la force fut ravie,
Ce n'est point la valeur qui manqua, c'est la vie :
Bras vaincus qui pourtant furent victorieux.

Entre le fer sanglant et la muraille noire
Votre chute vous vaut, — ô retour merveilleux ! —
Le renom dans ce monde et dans le ciel la gloire.

II

LE SONNET DU FORT

De ces murs écroulés, des créneaux de ces tours,
Du milieu de ces rocs dénudés et sauvages,
Trois mille âmes, fuyant les terrestres servages,
Vivantes, ont monté vers de meilleurs séjours.

Héroïques soldats, sans espoir ni recours
Ils raidissaient leur force en d'impuissantes rages,
Quand à la fin, le nombre accablant les courages,
Leur vie a par le glaive achevé son beau cours.

Le voilà donc, ce sol impie et déplorable,
A nul autre en malheurs égal ou comparable
Dans les siècles présents, dans les siècles passés !

Mais de son âpre sein, mais de ses flancs infâmes
Jamais plus nobles corps ne se seront dressés,
Jamais n'auront au ciel monté plus nobles âmes !

AUGUSTE DORCHAIN.





Les Théâtres

Opéra : *Messidor.* — Gymnase : *La Carrière.* — Palais-Royal : *Le Terre-Neuve.* — Odéon : *Le Prince travesti ; Andromède ; L'Illusion comique ;* Anniversaire d'Alfred de Vigny.



'Opéra nous a donné une magnifique représentation de *Messsidor,* drame lyrique en cinq actes, poème de M. Émile Zola, musique de M. Alfred Bruneau. Il y a dans cette œuvre un essai de drame lyrique français, qui fait le plus grand honneur au compositeur. J'ai admiré sans réserve ces belles pages musicales qui commentent et expliquent le texte, le développent et l'élargissent avec une ampleur, et parfois aussi avec un charme pénétrant.

Le poème est en prose, et cela n'a aucunement gêné le compositeur. « Si j'ai écrit au courant de la partition quelques pages dignes de l'estime des vrais artistes, nous dit M. Bruneau [1], c'est à cette prose et aux sentiments qu'elle exprime qu'il faut en reporter l'honneur. Ma musique est inséparable des mots et des idées qui l'ont fait naître ». Cette innovation a pu choquer quelques esprits timorés, mais elle me semble conforme à la raison et au bon sens. Pourquoi rester fidèle au sot préjugé qui consiste à faire rimer *bonheur extrême* avec *amour suprême,* quand ces mots n'ont aucun sens et sont placés là pour la rime ? Question d'habitude, dira-t-on. C'est là une belle raison ! La question est de savoir si la rime est une gène ou un secours pour le compositeur. M. Bruneau aime mieux un livret en prose qui l'inspire, qu'un mauvais en vers, rempli de chevilles et de mots niais. On reproche à Zola des phrases comme celles-ci : « Vois-tu cette eau précieuse par ces temps de sécheresse ? Nous n'en perdons pas une goutte, pas plus qu'on ne jette ses sous par les fenêtres. — Un jour que vous passerez devant l'usine, entrez donc que je vous rende ce verre d'eau, etc., etc. ». Si nous cherchions dans les livrets d'opéra, nous en trouverions bien d'autres. Dans celui de *Don Juan,* par exemple, nous lisons des vers comme ceux-ci :

> Cette limonade ?
> Des sorbets ?.. à moi rasade.

ou bien encore :

[1] *Figaro* du 25 février.

Cette caille bien choisie,
Piano, piano, mangeons-la,

deux mauvais vers sur lesquels Mozart a écrit une bien jolie musique. C'est à croire que ce qu'on n'oserait dire, on le chante.

Voyons maintenant ce qu'est ce livret de *Messidor*. Au premier acte, de l'intérieur d'une antique masure de village, garnie de meubles grossiers, on aperçoit, par une large ouverture, la campagne désolée, desséchée par les feux d'un soleil d'août. Véronique, une vieille paysanne, s'apitoie sur le sort de son fils Guillaume, qui travaille dans les champs arides. Celui-ci entre, une pioche sur l'épaule. Il est désolé de voir que son labeur est inutile, car l'eau manque pour rafraichir et féconder la terre. C'est Gaspard qui l'a détournée, pour alimenter son usine ; autrefois, le torrent roulait de l'or et faisait la fortune du pays ; aujourd'hui, Gaspard est riche, mais la misère est partout. Aux lamentations de Véronique viennent s'ajouter celles de l'ouvrier Mathias : on n'a pas voulu l'embaucher à l'usine de Gaspard ; il demande à Véronique le gîte et la pitance. « Entre, lui dit la vieille femme, il y aura du pain et de l'eau pour toi comme pour nous ». Mathias est un révolté ; il ne veut pas travailler quand il en voit d'autres bien vivre et vieillir à ne rien faire. « Je veux bien vivre à mon tour. Que le monde croule et que j'en aie ma part ! — Calme-toi, répond Guillaume, ce sont des idées que tu rapportes des plaines. Verse-toi un grand verre de cette eau pure et buvons ensemble à la paix, à la santé de tous. »

A cet instant, nous voyons entrer Gaspard soutenant sa fille Hélène défaillante. Elle meurt de soif. « — Il n'y a pas d'eau ici pour vous », lui répond brutalement Véronique. Mais Guillaume, qui a été autrefois le compagnon de jeux d'Hélène, se laisse attendrir : il offre de l'eau à la jeune fille. « Merci, merci, c'est la force et l'amour que j'ai bus. » La scène est délicieuse ; elle se poursuit dans des développements musicaux d'une tendresse infinie. Un chant triomphal suit ce duo. Hélène partie, Guillaume invoque l'amour qui fait la vie, l'amour qui embrasse tout, sans lequel rien ne se crée. Il est interrompu par la colère de Véronique qui accuse Gaspard d'avoir assassiné son mari. « Ose-donc aimer maintenant la fille de l'assassin ! » ajoute-t-elle. Cette situation très dramatique termine le premier acte.

Le second se passe dans un paysage d'automne, aux arbres dépouillés, au ciel gris et morne. Guillaume ensemence son champ ; un berger descendu de la montagne où « le vent devient dur et la tempête souffle déjà des rafales de neige », le salue. Dans un chant plein de langueur et de tristesse, le berger raconte sa vie de là-haut, où il ne parle à personne, où il respire un air que personne ne respire. « — Tu dois t'ennuyer, lui dit Guillaume. — Jamais, répond le berger. Je conduis mon troupeau, je regarde à mes pieds se dérouler les plaines sans bornes, je regarde au-dessus de ma tête, à l'infini les nuages passer ; et c'est un rêve, une besogne que jamais je n'épuise. Puis, quand je redescends, quelles tristesses

parmi vous! tout va mal ici. Depuis ce matin, je n'entends que des plaintes et des colères. La misère a grandi, la faim est venue, la révolte va gronder... » Quel beau rôle que celui de ce berger, et comme poème et comme chant ; jamais MM. Bruneau et Zola n'ont été mieux inspirés. Hélène survient : duo vibrant entre les deux jeunes gens, troublé cependant par les réticences d'Hélène qui croit qu'elle est aimée pour son or. « Ah ! cet or maudit qui me gâte jusqu'à mon amour. — Mais c'est toi seule que je veux, s'écrie Guillaume frémissant, toi pauvre, toi les mains vides et douces telle que te voilà... Tu ne doutes pas de moi. » Hélène désolée lui répond : « Si, je doute de toi, comme je doute des autres... Est-ce que je puis savoir lorsque je ne rencontre que cupidité et que mensonge ? » Véronique intervient et blâme son fils de cet amour criminel : « C'est le sang de ton père qui vous sépare », lui répète-t-elle.

Une émeute est sur le point d'éclater, et les émeutiers viennent conspirer dans le champ de Guillaume. Ils ont à leur tête Mathias qui les pousse à détruire l'usine de Gaspard. Le berger intervient ; il est la pitié, la tendresse humanitaires de la pièce, comme Mathias en symbolise l'esprit de révolte : « Je redoute la colère brusque qui vous emporte, leur dit-il. La souffrance, ah! grand Dieu! elle est éternelle comme le monde, il faut la combattre d'un cœur vaillant d'homme juste... » Il excite la foule contre Mathias qui a rapporté des villes lointaines d'abominables rancunes. Tous se tournent vers Guillaume, qu'ils proclament leur chef. « Prenez des bâtons, leur dit celui-ci, que l'usine soit détruite, et que la poussière en soit semée aux quatre vents du ciel ! » L'acte se termine par une humble et sublime invocation de Guillaume : « Mon âme est pleine de trouble et de violence. Je souffrais tant, j'ai cédé à la juste colère. O ma pauvre âme, calme-toi ! la nuit est si belle, si pure, la lune silencieuse est d'une si tranquille douceur! on dirait le plein jour, une aube nouvelle de paix et d'espoir... » Le passage, on le voit, est des plus poétiques, et il serait tout entier à citer.

Le tableau suivant représente une usine pour le lavage de l'or, dans un site de montagne. On aperçoit dans le fond un torrent qui met en mouvement une grande roue hydraulique. Gaspard est dans la joie ; il fête sa grande machine neuve qui lui apportera de nouvelles richesses. Hélène est inquiète car elle sait que les gens du village ont juré de tout briser chez eux. Peu à peu, on entend les clameurs de l'émeute ; puis des hommes, des femmes, des enfants, armés de bâtons, apparaissent ; Guillaume est à leur tête. La foule réclame justice. Hélène se place en avant. « Vous ne passerez pas ! » dit-elle aux insurgés. Guillaume se laisse toucher par les larmes de la jeune fille, et se place à ses côtés pour la défendre. Mathias excite les émeutiers contre lui. « Ce n'est qu'un endormeur, il veut épouser la fille du maître. Il vous trahit, il s'est vendu ». La foule va se ruer sur la machine lorsqu'on entend un bruit épouvantable, c'est une avalanche qui vient de détruire l'usine. Véronique exulte : Dieu a fait justice. Et sous le coup d'une hallu-

cination de sa foi, elle dit qu'elle a pénétré dans la cathédrale d'or. A sa vue tout s'est écroulé, la nuit s'est faite, il n'y avait plus d'or. Ce passage manque un peu de clarté. Nous sommes en pleine réalité, pourquoi introduire la légende ? Était-ce la nécessité de placer un ballet dans une œuvre qui n'en comportait guère, qui a obligé les auteurs à agir ainsi ?

Cette cathédrale d'or, nous l'avons vue avant le premier acte ; après l'ouverture, le rideau s'est levé sur une salle immense creusée dans le roc, toute resplendissante de lumière et d'or. Au fond de la scène, nous apercevons l'or lui-même personnifié par une danseuse aux cheveux d'or et vêtue d'une tunique d'or. Elle s'asseoit sur un trône. L'Amante et la Reine se disputent la possession du dieu. Dans la lutte elles finissent par succomber toutes les deux. Puis quand un grand silence de mort s'est fait, nous dit le livret, l'Or s'anime, s'émeut et descend du roc d'or où il trônait. Il mime son émotion, et dit qu'il n'est plus que l'or de la Charité, devant ce champ de bataille où les pauvres humains gisent, blessés au sang par leurs désirs, mourant de leurs passions. L'or a ce privilège sacré de pouvoir secourir, faire des heureux, en soulageant la misère. Il va donc de groupe en groupe, consolant et comblant d'aumônes les misérables, laissant partout le réconfort et la vie sur son passage. Soudain, il s'arrête, à la fin, devant la Reine et devant l'Amante ; il les relève et leur explique « qu'il est l'or de la Charité, que son plus beau titre est le bien qu'il permet de faire, ce qui est une excuse de toutes les folies qu'il éveille et de tous les crimes dont il est la cause. » Il est or de beauté, et c'est comme or de beauté qu'il veut être adoré. L'Amante et la Reine se réconcilient et tout se termine par une danse d'éclat et de gloire, la danse religieuse du culte et d'amour. Tout cela était bien difficile à exprimer en musique. Disons que le ballet est un morceau symphonique de belle venue.

Le quatrième acte s'ouvre sur un magnifique décor représentant le printemps, tout resplendissant de lumière et de soleil. Les blés murissent dans la plaine. Partout l'épanouissement et la fécondité de la nature. C'est l'eau qui, rendue à la terre, a opéré ce miracle. Guillaume est tout joyeux, il salue le renouveau. « Vois donc, dit-il au berger, quel printemps triomphal ! Dans le ciel tendre, le soleil est comme une caresse de flamme, et la terre a frémi, réveillée du long sommeil de l'hiver, toute gonflée de germes... La vie a éclaté de partout, l'air s'est empli d'haleines vivantes, le blé pousse tel qu'un peuple innombrable, roulant à l'infini la houle de ses tiges vertes. » Si nous citons quelques passages de cette prose, c'est pour montrer qu'elle a tout le charme de la poésie, et qu'elle est bien supérieure aux vers des rimeurs d'opéra.

Hélène est pauvre maintenant, Guillaume pourrait l'épouser, mais une abominable accusation la sépare de lui : Gaspard n'est-il pas l'assassin de son père ? Véronique survient. On lui a volé son collier magique qui donne la joie et la beauté aux êtres purs, et qui force les coupables à se livrer. Le voleur est Mathias, et ce collier maudit l'oblige à avouer ce

qu'il voudrait cacher. C'est lui qui a tué le père de Guillaume, pour lui voler l'or qu'il tenait à la main. Pressé par la foule, Mathias se tue en. proférant des menaces contre la société. Désormais Guillaume pourra s'unir à Hélène ; elle est pauvre maintenant : « Tu me veux pauvre, lui dit-elle, ô ravissement, ô délices d'être aimée ! Je t'ai toujours aimé, cher époux, je n'ai jamais aimé que toi... » On voit apparaître une procession qui s'engage dans les blés et le prêtre les bénit « d'un geste large qui remplit l'horizon ».

Tel est le livret si critiqué, qui a si heureusement inspiré le composisiteur. Il est rempli de passages colorés, pittoresques, que M. Bruneau a développés musicalement avec beaucoup de justesse et de richesse d'expression. Que de charme et de mélancolie dans le rôle du berger que M. Renaud a chanté avec une rare perfection ! Que de morceaux charmants dans celui de Guillaume ! Rien n'est plus frais, plus gracieux que ses invocations à la nature, au printemps ; c'est de la mélodie orchestrale, écrite avec beaucoup de science et d'habileté. La partie dramatique se trouve dans les rôles de Mathias et de Véronique. L'acte que j'ai le moins goûté est celui de l'usine ; il manque de vie et d'animation; et puis le bruit de cette grande roue qui tourne est insupportable.

Nous avons dit le succès de M. Renaud dans le personnage du berger, M. Alvarez a chanté d'une voix pure et mélodieuse le rôle de Guillaume, M. Delmas est excellent dans celui de Mathias ; M. Noté, Mmes Deschamps-Jehin et Berthet méritent des éloges. Signalons dans le ballet Mlles Subra et Zambelli.

La Carrière, comédie en quatre actes et cinq tableaux, de M. Abel Hermant, n'est pas, à proprement parler, une pièce, mais une étude de mœurs, ou plutôt la mise en scène d'un personnage qui n'est autre qu'une altesse impériale. C'est autour de ce protagoniste que gravite l'action ; c'est pour nous le montrer dans diverses situations que l'auteur échafaude scènes sur scènes. Nous voyons comment un archiduc se présente dans le monde, comment il sait consoler une femme, après un orage conjugal, comment il s'y prend pour la séduire. Il est à la fois naïf, spirituel, brutal. Le personnage a été admirablement rendu par Huguenet qui en a créé un type inoubliable.

L'action se passe dans un milieu diplomatique que l'auteur nous présente sous des couleurs un peu chargées. C'est à propos des fiançailles du duc de Xaintrailles, secrétaire d'ambassade, que nous voyons apparaître l'archiduc. Il vient pour voir la fiancée Yvonne, qu'il trouve à son goût. Il a, quand on lui présente quelqu'un, des « Ah ! ah ! » stupéfiants et des mots exotiques passablement osés : « Paris, s'écrie-t-il tout haut devant un groupe de femmes, est à la fois un sanatorium et un casino, il faut y avoir sa maîtresse et son médecin. » Il est vrai que ces dames peuvent tout entendre, elles nous ont dit elles-mêmes, à propos du trousseau de la fiancée, des choses pas mal raides.

Xaintrailles a pour maîtresse lady Huxley Stone. Yvonne s'en aperçoit et devient jalouse. L'archiduc va la voir au moment où elle traverse une crise de dépit amoureux. Elle est en larmes ; il essaie de la consoler, par toutes sortes de tendresses drôles et des verres des rhum. C'est son moyen : quand il a des faiblesses, il prend du rhum. A la fin il est ému et pleure. C'est Yvonne qui le console à son tour. Survient Xaintrailles, l'archiduc sort en le saluant froidement. La scène vaut surtout par les détails ; elle est d'une observation bien fine, bien spirituelle. Huguenet l'a jouée à la perfection. Il est impossible d'être plus vrai d'accent, de langage, d'allure.

L'archiduc est irrité de la résistance que lui oppose Yvonne ; il veut la posséder à tout prix, et pour cela il a recours à la comtesse d'Eschenbach, une entremetteuse de haute marque, qui a été sa gouvernante et lui a fait prendre son premier bain : elle en est si fière qu'elle le répète à chaque instant. Elle attire Yvonne dans un pavillon de chasse qui sert au prince à abriter ses amours. Yvonne s'y rend, non pour se donner à l'archiduc, mais pour obliger, par un scandale, son mari à changer de résidence et à le séparer ainsi de lady Huxley Stone. Singulier moyen ! Mais passons. Le prince est entreprenant, tour à tour tendre, caressant et brutal. Exaspéré de la résistance d'Yvonne, à laquelle il ne comprend rien, il s'écrie, furieux : « Alors, qu'êtes-vous venue faire ici ? » Yvonne, sentant qu'elle ne pourra plus lutter, monte sur une chaise et allume une cigarette à une lampe qui brûle devant un portrait d'ancêtre tué à cet endroit même, dans un rendez-vous d'amour. Devant cette profanation, l'archiduc chasse Yvonne. Dépité, il appelle la comtesse d'Eschenbach et son aide de camp. « Comtesse, dit-il à la première, vous êtes une dinde ! » Il invite le second à s'asseoir et à boire avec lui, il ajoute : « Maintenant, raconte-moi des énormités. »

Xaintrailles reçoit son changement de résidence et obtient un congé d'un mois qu'il va passer dans le château où a été élevée Yvonne. Il voudrait bien se réconcilier avec sa femme et ne sait comment s'y prendre. Elle ne demanderait qu'à pardonner, mais, auparavant, elle voudrait entendre quelque cri du cœur qui lui indiquât que son mari n'est pas indifférent. Pour stimuler sa jalousie, elle lui raconte l'aventure du pavillon, qu'il ignorait. Xaintrailles entre en fureur. « Misérable ! » s'écrie-t-il. A ce cri, Yvonne comprend qu'elle est aimée et se jette dans les bras de son mari.

La pièce se termine sur cette banale réconciliation des époux, car il fallait qu'elle finît. Je ne suis pas très sûr que l'auteur ait voulu faire une pièce, il a simplement mis en scène un personnage, ce qu'il a fait avec un réel talent, et il a eu la bonne fortune d'avoir pour interprète Huguenet, qui, comme nous l'avons dit, a été tout à fait remarquable. Noblet est très plaisant dans le rôle de Xaintrailles. Mlle Leconte a été très goûtée dans celui d'Yvonne ; je trouve cependant qu'elle manque d'éclat et de franchise ; son ton larmoyant ne convient pas à la comédie,

c'est une ingénue de drame. Mme Daynes-Grassot est amusante dans le personnage de la comtesse d'Eschenbach, et Galipaux un comédien des plus gais et des plus drôles, dans celui d'un attaché d'ambassade.

Le Terre-Neuve, comédie en trois actes, de MM. Bisson et Hennequin, est taillée dans le moule des pièces qu'on fabrique habituellement pour le Palais-Royal. Bruniquel, député, trompe sa femme depuis vingt ans sans qu'elle le soupçonne. Il a honte de lui-même, et se traite de lâche et de misérable car il n'a pas le courage de rompre avec Mlle Angelina, actrice de l'Odéon. C'est son secrétaire et futur gendre, Corbinet, qui sera son terre-neuve et le sauvera en le débarrassant de l'actrice. Sa femme finit par être mise au courant des frasques de son mari ; elle entre d'abord en fureur, mais elle pardonne en apprenant qu'il est nommé ministre. Bruniquel, toutefois, fait des réserves : il prendra une actrice de la Comédie-Française.

La pièce est amusante et vaut surtout par d'infinis détails très drôles, et par le jeu des acteurs. La « divine » Lavigne nous y apparaît sous les traits d'une actrice de Montparnasse qui vise au grand art et déclame des vers de Racine. Signalons Dubosc, Francès, Gobin, Mmes Franck-Mell et Cheirel.

L'Odéon poursuit avec succès le cours de ses représentations classiques. Il nous a donné le *Prince travesti*, comédie en trois actes, de Marivaux, quelques scènes d'*Andromède* et l'*Illusion comique* de Corneille.

La conférence du *Prince travesti* a été faite par M. Lintilhac, qui s'est évertué à mettre les spectateurs dans un état d'esprit capable de leur bien faire comprendre la pièce. Il y a certes des parties charmantes qui rappellent les *Jeux de l'amour et du hasard*. Un prince, Lelio, se déguise pour mieux connaître une princesse qu'il doit épouser. Il se trouve que la suivante de la princesse a été sauvée par Lelio et qu'elle l'aime. C'est une lutte entre la princesse et sa suivante pour posséder le cœur de Lelio. Marivaux excelle dans l'exposition de sentiments et de demi-sentiments ; malheureusement la pièce tourne parfois au tragique, et cette partie-là a médiocrement plu. Le *Prince travesti* a été fort bien joué par MM. Rousselle, Daltour, Coste, qui remplissait un rôle d'Arlequin, Mmes de Felh et Piernold.

On a également écouté avec intérêt les beaux vers d'*Andromède* et l'*Illusion comique* où se trouve le rôle de Matamore, qui est d'un comique énorme.

On a célébré, à la Comédie-Française et à l'Odéon, le centenaire d'Alfred de Vigny, en jouant des œuvres du poète et en récitant quelques-unes de ses poésies. La Comédie-Française a représenté *Quitte pour la peur*, œuvre assez insignifiante, mais à laquelle Vigny attachait de l'importance, car, dans l'argument, il nous dit qu'une question bien grave est renfermée sous cette forme légère : « A-t-il le droit d'être un juge impla-

cable, a-t-il le droit de vie et de mort, l'homme qui lui-même est attaché par une chaîne étrangère et qui a méconnu ou brisé la chaîne légitime ? » La comédie ne prouve rien, ni pour ni contre. L'union du duc et de la duchesse n'est pas un mariage. On les a liés l'un à l'autre sans qu'ils se connussent et ils se sont quittés après la cérémonie. Le duc prend une maîtresse et la duchesse un amant. Elle devient enceinte. Le duc l'apprend par son vieux médecin, qui est aussi celui de la duchesse ; pour sauver les apparences, il se rend une nuit chez sa femme en grand apparat. Il marivaude avec elle jusqu'au matin. En la quittant il lui dit : « Pardonnez-moi cette mauvaise nuit que je vous ai fait passer. Dans une société qui se corrompt et se dissout chaque jour comme la nôtre, tout ce qui reste encore de possible, c'est le respect des convenances. Il y a des occasions où la dissimulation est presque sainte et peut même ne pas manquer de grandeur. Je vous ai dit que je tenais à notre nom... En voici la preuve : vos gens et les miens m'ont vu entrer, ils me verront sortir, et, pour le monde, c'est tout ce qu'il faut. » L'auteur trouve que c'est là une miséricorde qui n'est pas sans dignité. Cette comédie a été excellemment jouée par MM. Lebargy, Leloir et Mlle Marsy.

La *Maréchale d'Ancre,* représentée à l'Odéon, a tout le caractère d'une pièce romantique, mais elle n'en a ni la vigueur, ni l'éclat, ni la sonorité. Vigny manque d'audace et d'énergie. Il y a quelques belles scènes, mais elles sont mal liées les unes aux autres, et l'action se perd dans les détails. Cet ouvrage n'obtint qu'un faible succès, quand il fut joué en 1830 ; il a cependant été écouté avee intérêt par le public odéonien, très épris de littérature. Il a été très convenablement joué par MM. Albert Lambert, Chelles, Ravet, Amaury, Rousselle, Mmes Segond Weber, Laparcerie.

L. VERNAY.





CHRONIQUE



PRÈS sa première année d'exercice, le conseil des Musées nationaux, présidé par M. le comte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, vient, conformément au règlement d'administration publique du 14 janvier 1896, de rendre compte au ministre des mesures prises et des faits accomplis au cours de cette période, dans un rapport rédigé par le président. Ce rapport indique les principes qui ont guidé le conseil dans le choix des acquisitions intéressant les Musées nationaux :

En toute occasion, le Conseil a pensé que, dans le domaine de l'art proprement dit, l'hospitalité du Louvre ne devait être accordée qu'à des œuvres d'un mérite supérieur en elles-mêmes. Si, dans l'ordre des monuments expressément archéologiques, la rareté ou le caractère particulièrement curieux des objets peut, le cas échéant, suffire pour en justifier l'admission, il n'en va nullement ainsi des œuvres de la peinture ou de la sculpture. Chacune de celles-ci, pour mériter une place dans les collections du Louvre, doit avant tout se recommander par sa valeur esthétique et comporter un sérieux enseignement à ce titre, quels que soient d'ailleurs l'école dont elle est issue et le nom dont elle est signée. Il ne suffira donc pas qu'une lacune ait existé dans la série des représentants de l'art d'un pays ou d'une époque pour que cette lacune puisse paraître comblée à bon droit par un ouvrage seulement authentique. Là comme ailleurs, comme toujours, la première condition sera que l'œuvre à acquérir soit absolument digne en soi de figurer à côté de celles qu'abrite le toit du Louvre. En un mot, dans le cours de l'année qui vient de s'écouler, le conseil s'est montré, et il restera désormais fermement décidé à ne céder, pour les acquisitions sur lesquelles il est appelé à statuer, ni aux suggestions d'un esprit d'éclectisme historique à outrance ni aux entraînements de la mode.

Le rapporteur, après avoir fourni diverses indications sur la constitution du bureau, sur le fonctionnement du conseil et le mode de délibération qu'il a adopté, rend compte de l'emploi des fonds mis à sa disposition :

Le budget pour l'année 1896 a été arrêté au début de l'année 1896 : en recettes, à 402,330 fr. (après vente autorisée d'une rente de 1,251 fr.); en dépenses, à 302,330 fr. 28 centimes.

Toutefois, le conseil a voté au mois de mars un crédit supplémentaire de 50,000 fr. pour acquérir une statue en bois (la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus), œuvre italienne du XVe siècle, destinée au département de la sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes, dépense qui sera soldée en deux annuités, et, en décembre, il a porté de 1,330 fr. 28 à 4,830 fr. 28 le crédit des frais inhérents aux acquisitions.

Celles-ci, toutes ratifiées par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, se divisent en deux catégories. Les unes, les plus importantes, votées par le conseil, représentent un total de 265,000 fr. ; les autres sont :

1° Les achats courants ou ayant un caractère d'urgence, pour lesquels le conseil avait ouvert au ministre un crédit de 50,000 francs ;

2° Les acquisitions pour la collection Grandidier (6,000 francs) ;

Soit ensemble 56,000 francs sur lesquels il n'a été dépensé que 55,538 fr. 15.

Ces diverses acquisitions se répartissent ainsi qu'il suit par départements ou musées :

1° Louvre

I. — Département de la peinture :

1° Tableau du Pérugin (*Saint Sébastien*) au prix de.................. 150,000 »

2° Tableau de Thomas Lawrence (portraits en pied du collectionneur Angerstein et de sa femme). (Le prix total de cette peinture est de 75,000 fr.) 1re annuité.................................... 40,000 »

3° Achats courants, six au prix de.................................. 4,491 50

II. — Département des antiquités grecques et romaines :

1° Bijoux en or provenant du trésor de Bosco Reale................. 20,000 »

2° Buste d'homme en bronze .... 10,000 »

3° Achats courants, vingt-neuf, dont deux lots d'objets .... 12,045 »

III. — Département de la sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes :

1° Statue en bois peint de la Sainte Vierge et de l'Enfant. (Le prix total est de 50,000 fr.) 1re annuité .... 20,000 »

2° Achats courants, deux .... 5,000 »

IV. — Département des objets d'art du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes :

1° Groupe en ivoire (XIIIe siècle), représentant *Nicodème portant le corps du Sauveur*, et figure isolée de la Vierge......................... 25,000 »

2° Achats courants, quatorze .... 11,900 »

V. — Département des antiquités orientales et de la céramique antique :

Achats courants, vingt-six .... 6,400 »

2° Musée du Luxembourg

Achats courants, un .... 3,000 »

3° Musée de Versailles

Achats courants, trois, dont une série de dessins.................... 4.600 »

4° Musée de Saint-Germain

Achats courants, dix... 1,581 65

5° Collection Grandidier, au Louvre

Achats courants, deux .... 6,000 »

Le budget de 1896 se solde par un reliquat de 84,000 fr. qui, ajoutés, d'une part, à la subvention de l'État, 168,000 fr. ; aux revenus de la moitié du produit de la vente des

diamants de la couronne, 168,516 fr.; aux arrérages du legs Sévène, 5,253 fr.; aux arrérages du legs Barielier, 8,404 fr., et, d'autre part, au montant de la vente des estampes de la chalcographie et de la vente des moulages, 50,000 fr. ; enfin, aux intérêts des fonds placés, donnent un total en recettes de 484,373 fr. au budget de 1897.

Les dépenses de cet exercice sont évaluées à 408,783 fr., dont 150,000 fr. pour solde des annuités à payer pour des acquisitions votées antérieurement, 200,000 fr. pour les nouveaux achats qui seraient votés par le conseil, 56,000 fr. pour les achats courants et 2,873 fr. pour les dépenses inhérentes aux acquisitions.

Il resterait pour 1898 un reliquat de 75,500 fr.

Parmi les acquisitions votées par le conseil, figurent une tiare en or, de travail grec, et une parure en or, de même travail. Ces deux précieux objets, trouvés dans la Russie méridionale, n'ont pas été portés au tableau ci-dessus, parce que la somme de 200,000 fr., montant du prix d'achat, n'a pas été prélevée sur le budget de l'année courante. Elle a été avancée sans intérêt par des personnes dévouées à l'enrichissement de nos collections nationales. La moitié de ladite somme doit être remboursée en deux, l'autre en trois annuités.

M. Poirson, décédé à Paris, ayant légué aux musées nationaux une somme de 80,000 francs, le conseil a exprimé l'avis qu'il y avait lieu d'accepter cette libéralité.

Dans une de ses dernières séances, le conseil a émis le vœu qu'une disposition fût introduite dans le règlement d'administration publique, qui lui soumettrait l'acceptation des dons et legs d'objets en nature.

M. le comte Delaborde fait connaître ensuite l'avis du conseil, qui avait été consulté par le ministre sur la question du paiement d'un droit d'entrée à exiger du public, à certains jours, pour visiter les Musées nationaux : le conseil a émis l'avis qu'une expérience préalable fût tentée en ce sens. Or, le jour même où le *Journal officiel* publiait le rapport de M. le comte Delaborde, la Chambre des députés rejetait une proposition déposée dans le même sens par MM. Denêcheau et Plichon. Rappelons que, l'an dernier, l'*Artiste* fit une enquête à ce sujet, et que les avis recueillis furent, en grande majorité, favorables à l'établissement du droit d'entrée.

Enfin le rapport signale une anomalie dans la comptabilité de la chalcographie et de l'atelier des moulages du Louvre :

Appelé à délibérer sur les moyens d'augmenter la production des ateliers de la chalcographie et du moulage, dont les bénéfices sont attribués par la loi de finances du 16 avril 1895 à l'établissement de la réunion des musées nationaux, le conseil a été unanime à reconnaître que, en effet, il était dans ses attributions de veiller à l'accroissement des ressources provenant de la vente des estampes et des moulages ; mais il a regretté qu'il ne lui fût pas possible de prendre sur le produit de ces ateliers les ressources nécessaires et il a pensé que l'on pourrait les demander au Parlement. Il suffirait d'une très légère augmentation des crédits mis à la disposition des musées nationaux.

Après le concours d'essai pour le prix de Rome d'architecture, l'Académie des Beaux-Arts a admis à monter en loge, pour le concours définitif, les dix élèves dont les noms suivent :

MM. Olivier, élève de MM. Daumet et Esquié ; Auguste Bluysen, élève de MM. Gerhardt et Redon ; Tony Garnier, élève de M. Blondel ;

Arfvidson, élève de M. Ginain; Hulot, élève de M. Lambert; Auburtin, élève de M. Pascal; Eugène Chiffot, élève de MM. Daumet et Esquié; Prost, élève de M. Lambert; Duquesne, élève de M. Pascal; Joseph Bernard, élève de M. Pascal.

Sur le rapport de la section de composition musicale, l'Académie a partagé de la manière suivante le prix Kastner-Boursault, de la valeur de 2.000 francs: 1° un prix de 1.000 francs à M. Jules Combarieu pour ses deux ouvrages, les *Rapports de la musique avec la poésie,* et *Théorie du rythme dans la composition musicale;* 2° deux prix de 500 francs chacun, l'un à M. Pizzo pour son volume intitulé l'*Orgue de J.-S. Bach;* l'autre à M. Lavignac pour son ouvrage, *la Musique et les musiciens.*

La bourse Fould (sculpture), d'une valeur annuelle de 1.200 francs pendant cinq ans, a été accordée par l'Académie au jeune Maurice Benedetti, ancien élève de l'école des Arts décoratifs de Nice et actuellement élève de la manufacture de Sèvres.

Pour le prix Bordin, à décerner en 1899, l'Académie propose aux concurrents le sujet suivant: « Des conditions au point de vue de l'art et des mérites particuliers de la gravure en comparaison des résultats obtenus et poursuivis à l'aide des divers procédés héliographiques. Faire ressortir les différences caractéristiques des diverses écoles de gravure en y opposant l'uniformité fatale des productions mécaniques ».

Le poème choisi dans le concours Rossini (poésie) a pour sujet la *Vision du Dante,* et pour auteur M. Jules Adenis. Le concours Rossini (musique) est ouvert sur ce livret, et sera clos le 31 décembre prochain. Des exemplaires de ce livret ainsi que le programme du concours, sont mis à la disposition des concurrents, au palais de l'Institut.

Le concours Achille Leclère (architecture), dont le sujet était: *Une gare militaire construite à l'occasion de la rencontre de deux chefs d'État,* a été jugé par l'Académie comme suit: le prix a été décerné à M. Eugène Duquesne, élève de M. Pascal; une mention honorable a été accordée à M. L. Olivier, élève de MM. Daumet, Girault et Esquié.

L'Académie a procédé à l'élection d'un correspondant dans la section de peinture, en remplacement de M. Antonio Manuel de Fonseca, de Lisbonne, décédé: le choix de l'Académie s'est porté sur M. Mascari, de Rome.

Le portrait de Bertin l'aîné, peint par Ingres, un des chefs-d'œuvre de la peinture française, vient d'être acquis pour le musée du Louvre, au prix de 80.000 francs.

L'État a fait don au musée de Toulouse de trois tableaux: *Hercule entre le Vice et la Vertu,* d'Henri Martin; *Maria Padilla,* de Paul Gervais, et la *Méditation,* de Rachou.

Un buste en marbre d'Ambroise Thomas, par Lafont, a été attribué par l'État à l'Institut de France.

Par arrêté du préfet de la Seine, M. Trélat, député, architecte en chef honoraire du département, est nommé membre du comité technique de la préfecture de la Seine, récemment constitué.

Sur la proposition de M. Levraud, le Conseil municipal de Paris a voté l'acquisition de cent-quatre-vingts exemplaires de chacun des trois volumes de l'*Histoire de Paris* par E. de Ménorval.

M. Charles Formentin, conservateur du Musée Galliera, vient d'être, sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Le bas-relief en marbre, la *Seine,* œuvre de sculpteur Denys Puech, acquis par le Conseil général, vient d'être placé dans la salle des délibérations du tribunal de Commerce de la Seine.

On vient de déplacer la statue en bronze de Raspail, qui avait été édifiée sur le boulevard qui porte son nom, et transportée dans le square Denfert-Rochereau, faisant face au *Lion de Belfort.* Ce déplacement a été nécessité par les travaux de voirie entrepris sur le boulevard Raspail dont la largeur a été réduite ; par suite de cette modification, le monument ne se trouvait plus dans l'axe de la voie. .

Un groupe d'admirateurs de Sainte-Beuve a résolu d'élever un buste, dans le jardin du Luxembourg, à l'auteur des *Lundis.* Le comité constitué dans ce but a pour président M. François Coppée, et pour trésorier M. Jules Troubat, ancien secrétaire de Sainte-Beuve.

Il y a bientôt deux ans, le sculpteur Injalbert exécutait, à Montpellier, au-dessus de la porte d'un passage débouchant sur la place de la Comédie, un haut-relief de vastes proportions, qui lui avait été commandé par le propriétaire du passage. A peine l'œuvre fut-elle débarrassée des palissades qui la cachaient aux yeux du public, qu'un certain nombre d'habitants de Montpellier protestèrent bruyamment contre la prétendue immoralité de la composition décorative exécutée par l'artiste. Nous avons parlé ici, en son temps, de ces incidents, et reproduit la sculpture d'Injalbert [1].

Or, il advient que l'immeuble a changé de propriétaire et que le nouvel acquéreur, se proposant d'en changer la destination et de supprimer le passage, a résolu de faire disparaître l'œuvre d'Injalbert. Celui-ci, qui avait consenti à exécuter le haut-relief pour le prix de la pierre, avait sti-

[1] Cf. l'*Artiste* d'août 1895, p. 150.

pulé, en revanche, que le passage devait porter son nom. Mis au courant des projets du nouveau propriétaire, qui avaient même reçu un commencement d'exécution, il est intervenu pour empêcher cet acte de vandalisme et s'opposer à la destruction de son œuvre. Enfin, après maints pourparlers et à la suite d'une entente avec la municipalité, il a été convenu que la ville de Montpellier devenait propriétaire de cette sculpture, à charge par elle de la faire réédifier sur la place du Peyrou, contre la face du soubassement, orientée vers la ville, du château-d'eau qui fut bâti au dix-septième siècle.

On vient d'élever, à Hyères, un monument à la mémoire de Massillon, œuvre du statuaire William Pécou. Une statue en bronze et un haut piédestal sur lequel sont sculptées les armes d'Hyères où naquit Massillon, et celles de Clermont où il mourut, composent ce monument, qui a été offert à la ville par M. Alexis Mignon. La partie architecturale en a été dessinée par M. Émile Eude.

Le peintre russe Vassili Verestchagin vient de faire à Berlin une exposition de cette remarquable série de tableaux sur *Napoléon en Russie,* qui furent naguère exposés à Paris. Voici ce que raconte le *Temps* à ce sujet, après avoir rapporté que l'empereur Guillaume II avait fait cadeau à Verestchagin de son portrait en uniforme russe, signé de sa main :

« L'empereur et l'impératrice ont visité l'exposition ; l'artiste leur a donné des détails explicatifs. Devant l'une des toiles, Guillaume II a dit : « Jamais le jugement de Dieu n'a atteint un homme comme Napoléon à « Moscou. » En prenant congé du peintre, il a dit encore que de pareils tableaux étaient d'excellents remèdes contre les velléités guerrières.

« Sur la personne de l'empereur, Verestchagin communique aux journalistes qui sont venus l'interviewer ses « impressions d'artiste » : — « L'éclat et la vivacité de son regard, a dit le peintre, sont étonnants. Je « n'ai vu un regard aussi brillant qu'à Edison ; mais le génial Américain « a une expression légèrement sceptique, tandis que le regard de l'empe- « reur se plante pour ainsi dire dans le vôtre, le pénètre. A peine com- « mencez-vous à parler, il attache sur vous un œil perçant et interroga- « teur : il vous regarde en plein, suit attentivement ce que vous dites et « cherche visiblement à deviner ce que vous ne dites pas... »

On signale une curieuse application de la radiographie à l'expertise des tableaux, qui a été faite à Munich, sur une œuvre d'Albert Dürer, représentant un Christ couronné d'épines, et dont l'authenticité était, paraît-il, révoquée en doute.

On s'est donc avisé de photographier aux rayons Roentgen le tableau contesté, et l'on a pu voir très distinctement, sur le cliché, entre autres

détails que le temps, noircissant le fond, avait fait disparaître, le monogramme de Dürer surmontant la date, ainsi qu'une inscription latine, parfaitement illisible sur la peinture.

L'Académie royale de peinture de Londres vient d'élire un membre et deux associés, et les trois élus sont des artistes américains : MM. John Sargent, Shannon et Parsons. Le premier est, on le sait, un des fidèles exposants de nos Salons parisiens.

On annonce de New-York qu'un projet de tarif, frappant d'un droit de 25 pour 100 toutes les œuvres d'art importées de l'étranger, a été présenté au Congrès de Washington. Ce projet dispose qu'en cas de fausse déclaration de la valeur, le gouvernement pourrait exercer sur les œuvres importées le droit de préemption, en payant à l'importateur la valeur déclarée et 5 pour 100 en plus. Ce tarif, qui entrerait en vigueur le 1er avril, a été l'objet de nombreuses protestations qui pourraient faire rejeter le projet.

Le paysagiste Le Liepvre vient de mourir à l'âge de quarante-neuf ans. La largeur de son exécution et le charme pénétrant qu'il apportait dans l'interprétation de la nature, l'apparentaient à Harpignies, dont il fut, du reste, l'élève, et qui ne fut pas sans influence sur son talent. Mais, après la période de ses débuts, il ne tarda pas à affirmer sa personnalité et à faire preuve de qualités qui auraient dû le classer dans l'opinion parmi les maîtres du paysage contemporain, si on avait rendu pleine justice à son talent.

Frédéric Lix, l'un des dessinateurs d'illustrations les plus féconds de ce temps, est mort dans sa soixante-huitième année. Il fut au nombre des artistes dont les compositions contribuèrent à répandre la vogue des publications illustrées, livres et journaux. Artiste habile et inventif, il a, comme dessinateur, touché à tous les genres. Comme peintre, son origine alsacienne semblait le porter de préférence à traiter les scènes de son pays, tels ses tableaux du *Pèlerinage à Sainte-Odile*, des *Adieux à la patrie*, de la *Marseillaise en Alsace*, etc., dans lesquels la note émue se joignait à l'accent pittoresque et local. Il est aussi l'auteur d'une toile importante, qui, en son temps, obtint un vif succès, *Camille Desmoulins au Palais-Royal*. L'an dernier encore, il exposa aux Champs-Élysées *Un drame au moyen-âge*, qui fut remarqué et qui fut acquis par la municipalité de Strasbourg, ville natale de Lix.

Avec Henri Pille disparaît une des plus curieuses et des plus originales physionomies d'artistes de ce temps, et aussi l'une des plus sympathiques. Il fut, lui aussi, un illustrateur de mérite et dont la verve abondante et

aisée ne se lassait pas, en dépit d'une production incessante. Il restreignait à peu près exclusivement aux types et aux mœurs d'autrefois le motif de ses compositions ; le champ ouvert à sa fantaisie restait encore assez vaste : depuis la rudesse des chevaliers vêtus de lourdes armures jusqu'au rococo poudré et tarabiscoté du dix-huitième siècle, il a exercé, sur les sujets les plus divers, son talent de dessinateur, que relevait toujours une pointe d'ironie. Le pittoresque et le caractère très particulier de ses dessins montraient en lui, à défaut de qualités plus brillantes, une personnalité très accusée.

Henri Pille, comme peintre, semble avoir eu le souci constant de la consciencieuse tenue de ses œuvres. Tous ses tableaux, portraits ou sujets d'histoire, témoignent d'une étude sérieuse et d'une recherche obstinée du caractère. On se rappelle le succès extraordinaire, et d'ailleurs bien justifié, qu'obtint au Salon son *Don Quichotte.* Plusieurs portraits, *Coquelin cadet, Jundt,* et surtout le *Docteur Laffont,* exposé au Salon de 1896, sont des œuvres de haut mérite.

A côté de l'estime pour son talent, il faut citer la sympathie dont était entourée sa personne dans les milieux artistiques, où son aspect hirsute et sa mise étaient légendaires, ce qui, du reste, n'excluait pas chez lui la plus parfaite urbanité. Il y a quelques années, à l'époque des exploits anarchistes, Pille, qui se trouvait parmi la nombreuse assistance venue pour accompagner le cortège officiel à la visite présidentielle du Salon, fut appréhendé et conduit au poste par les agents de la police, à qui l'étrangeté de son type et de sa tenue avaient fait croire qu'ils avaient mis la main sur un dangereux malfaiteur.

Henri Pille était né dans l'Aisne en 1844.





LES LIVRES

Inventaire général des richesses d'art de la France : Province ; Monuments civils, tome VI, publication du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, (Paris, Plon).



Un nouveau volume vient de paraître, de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France,* formant le tome sixième de la série des monuments civils de la province. Il contient l'historique et le catalogue descriptif des monuments suivants : *Musée-Bibliothèque de Grenoble,* rédigé par M. J. Roman ; — *Musée de Lisieux,* par MM. F. de Mély et A. de Montaiglon ; — *Monuments civils de Toulon* (Hôtel de Ville, Hospice civil, la Consigne et le Lazaret, Fontaines publiques, Grand Théâtre, École Rouvière, Préfecture maritime, Arsenal maritime principal, Hôpitaux maritimes), par M. Charles Ginoux; — *Musée de Béziers,* par M. Charles Ponsonailhe.

Avec la méthode et le soin dont il est coutumier, M. Henry Jouin a dressé pour ce nouveau volume, de même qu'il l'avait fait pour tous ceux de l'*Inventaire,* précédemment publiés, une *Table analytique,* qui facilite singulièrement les recherches et dont la clarté permet de trouver instantanément un renseignement dans la masse énorme des documents et indications que renferme un ouvrage de cette importance.

Lettres de Vieillards, études contemporaines, par le comte A. de Saint-Aulaire (Paris, Calmann-Lévy).

Le comte de Saint-Aulaire abandonne, cette fois, le roman, dans lequel il s'est acquis une réputation bien méritée, pour écrire un livre de polémique ardente et vigoureuse, où il passe en revue notre état social. La religion, la politique, la littérature et l'art sont de sa part l'objet de commentaires passionnés. On sent que l'écrivain a des visées très hautes, et à l'indignation qui l'anime, on voit qu'il est profondément ému et attristé du spectacle qu'il a sous les yeux. La société actuelle lui semble indifférente à tout ce qui n'est pas la satisfaction de ses appétits matériels. Le bonheur des humains n'est-il pas au-delà ? M. de Saint-Aulaire a admirablement défini cette crise d'âme que traversent les peuples modernes sans se douter qu'ils courent à leur perte. Il a le courage de dire la vérité et de frapper fort pour mieux se faire entendre.

Un chapitre de ce volume nous intéresse plus particulièrement : c'est celui où l'auteur s'occupe de la décadence de notre art français.

Cette décadence de l'art existe-t-elle réellement ? Dans un pays où la production est si abondante, où l'on compte, chaque année, de quatre à cinq mille exposants, soit aux Champs-Élysées, soit au Champ-de-Mars, ce qui suppose un nombre d'artistes beaucoup plus considérable encore, on ne peut nier que l'art ne soit une préoccupation de notre temps. Parmi les œuvres produites dans les expositions, j'accorderais volontiers qu'il en est de médiocres, de grotesques, de ridicules, mais il y en a aussi des supérieures que les étrangers se disputent à prix d'or. Voyez quels noms sont inscrits au livre d'or de l'art français depuis une cinquantaine d'années : Ingres, Delacroix, Horace Vernet, Bouguereau, Gérôme, Jules Lefebvre, Meissonier, Millet, Jean-Paul Laurens, Beaudry, Henri Regnault, Bastien Lepage, Detaille, etc. Dans quelle contrée verra-t-on des paysagistes tels que Rousseau, Dupré, Corot, Diaz, Troyon ; des portraitistes comme Bonnat, Cabanel, Fantin, Carolus-Duran ? Nous avons une école de sculpture tout à fait remarquable, et les œuvres de Chapu, de Falguière, de Frémiet, de Dubois, de Barrias, de Carpeaux, de Carriès sont là pour l'affirmer [1]. Je ne cite que des artistes dont la réputation est incontestée ; mais, à côté de ceux-là, que de noms pourrions-nous inscrire de la jeune école, qui donnent plus que des promesses de talent ! Je néglige notre art industriel qui n'a pas de rival.

Pourtant M. de Saint-Aulaire reproche à notre art français de manquer d'idéal. On raisonne beaucoup sur l'idéal ; les anciennes écoles l'ont, je crois, très peu cherché, elles n'ont fait que reproduire la nature qu'elles avaient sous les yeux ; il suffit pour nous donner une impression élevée que cette nature soit généralement belle. Ce n'est qu'après coup qu'on trouve et qu'on exalte cet idéal. Préault racontait que lorsqu'il fit le Gaulois conduisant un cheval, qui orne le pont d'Iéna, Michelet lui dit : « Voyez, ce n'est pas un cheval ; ce sera un cheval plus tard, mais ce n'en est pas un, c'est un quadrupède tuméfié par les marais de la Gaule. Il est préhistorique, il symbolise la période primitive de notre histoire. » Préaut se mit à rire, et il ajoutait : « C'est Michelet qui a trouvé cela, il a tout de suite vu ce que je voulais faire ; moi, je ne m'en rendais pas bien compte. »

L'art est la représentation du beau. La nature renferme de grandes et éternelles beautés, et la mission de l'artiste est de nous les dévoiler, en s'inspirant de son génie. Certes, on ne saurait nier que la religion a été une source d'inspiration heureuse et féconde pour les artistes d'autrefois ; elle a enfanté des chefs-d'œuvre et construit des temples qui sont admirables ; l'art était alors un élément de civilisation, et aujourd'hui il n'est plus qu'un accessoire, une chose d'agrément. C'est, sans doute, ce qui a choqué M. de Saint-Aulaire. Nourri des traditions des écoles italiennes,

[1] Voici en quels termes un artiste russe, M. Antokolsky, apprécie notre sculpture : « La sculpture française est arrivée à une telle hauteur que, depuis la Renaissance, on peut la considérer comme la première du monde. » (*Revue de Paris* du 15 février 1897.)

qu'il a toujours admirées et exaltées, son esprit très affiné, très cultivé, se rebelle à la pensée que la postérité jugera de notre art contemporain sur nos maisons à cinq étages, nos gares de chemins de fer et quelques tableaux modernes nous représentant avec nos costumes saugrenus. La faute n'en est pas tout à fait aux artistes, mais au milieu dans lequel ils vivent et dont les préoccupations sont essentiellement utilitaires. Dans le nombre il en est qui sauront s'élever et produiront des œuvres dignes d'admiration. C'est là une espérance que ne démentira pas l'auteur des *Lettres de Vieillards*. Ne termine-t-il pas son livre par ces lignes : « Il peut se faire qu'un jour, après une période plus ou moins longue de ténèbres, de léthargie, de tâtonnements, d'erreurs, d'aberrations, d'insanités, l'art revienne au bon sens, à la raison, à la vérité, à sa destination, à son but, qui est d'élever les esprits et les cœurs, d'instruire, de moraliser et de consoler... » Ce sont là des paroles qu'il nous plaît de retenir.

En résumé, il faut lire le curieux volume de M. de Saint-Aulaire, parce qu'il soulève une foule d'idées qui sont la préoccupation de notre époque. On les trouvera exposées là avec une sincérité, une ardeur généreuse, une émotion communicative, bien rares aujourd'hui. L'auteur s'y montre polémiste ardent et convaincu, dans une forme impeccable; son œuvre est de celles qu'on peut discuter, tout en rendant hommage au courage de l'homme et au talent de l'écrivain. — L. DE VEYRAN.

L'Image, revue artistique et littéraire, ornée de figures sur bois, paraissant tous les mois (Paris, Floury).

Restaurer la gravure sur bois, lutter contre la concurrence débordante des procédés industriels, « meurtriers de toute beauté », qui inondent la librairie contemporaine ; opposer, dans la reproduction de l'œuvre d'art, l'interprétation intelligente et personnelle à la fabrication de pacotille : tel est le but de l'*Image* « publiée par la corporation française des graveurs sur bois ».

C'est donc au bois, et au bois seul, que l'*Image* va demander le prestige de son illustration, et cette irréductible exclusion de tout autre mode de reproduction ne manquera pas de susciter des habiletés, des ingéniosités de métier étonnantes, chez les bons xylographes, dont l'ambition est de plier l'art du bois aux exigences les plus diverses et les plus inattendues. Car, dès les premières livraisons parues, nous pouvons constater que, à côté de traductions de dessins originaux dans lesquelles l'interprétation du graveur a son rôle parfaitement distinct, l'*Image* affirme et réalise cette prétention de rendre en *fac-simile* l'imprécision d'un croquis rapide ou fruste, ce qu'a de fugitif et d'indécis un crayonnage rapide. Par là, elle nous montre l'extrême virtuosité de ses collaborateurs, et que ce genre de gravure, longtemps apprécié pour sa précision et la simplification concrète de ses moyens, est capable de s'assouplir à toutes les exigences comme à toutes les fantaisies d'une exécution exercée et habile ; enfin quelles ressources on en peut attendre.



Le Roi des Mines

Tableau de Th. Ribot

Gravé sur bois pour l'« Image », par Pierre Gusman

Voilà donc définitivement réhabilité, remis en honneur, cet art de la gravure sur bois, dont la pratique, en ces temps passés, n'avait conservé que de rares fidèles. Ces derniers deviendront légion, désormais groupés autour de l'*Image* qui donnera à leurs œuvres sa luxueuse hospitalité. Émile Goudeau y a consacré en rimes pittoresques la gloire renaissante de l'arbrisseau qui fournit aux graveurs la matière de leurs chefs-d'œuvre :

... Je suis le Buis bordant les sentes des parterres,
Moins parmi les châteaux que dans les presbytères ;
Et, si j'ose employer des termes consacrés,
Je formais l'ornement des jardins de curés.
Je fus l'eunuque vert des sérails pleins de roses.
Sur moi se balançait l'orgueil des lys moroses,
Et j'abritais contre un pas maladroit le sol
Où trône la trémière auprès du tournesol...
Et je restais, naïf arbuste exempt de gloire,
Le Buis, garde-champêtre ignoré de l'histoire,
Qui, n'ayant nulles fleurs, ni des chants bocagers,
Endura le mépris des bois et des vergers,
Le froid dédain du Cèdre, ami des avalanches,
Et du Chêne avec quoi l'on peut scier des planches.
Dieux !... offrant aux amants de faunesques arceaux,
La Forêt se riait de moi, pleine d'oiseaux ;
Et les Fleurs se raillaient du Buis, les embaumantes
Dont l'âpre joie expire aux gorges des amantes.
Vainement je disais : « Je suis le Buis bénit
Qui décore l'alcôve et le conjugal lit » ;
La Violette même en riait aux corsages.
Le Peuplier, ce mât des mouvants paysages,
Se tordait, quand ma voix faible lui répliquait
Que mon bois sait fournir sa boule au bilboquet [1].
... Je sentais, malgré tout, souffrir, sous mon écorce,
Et pleurer un orgueil d'inéluctable force.
Lors apparut l'Artiste, armé de son burin,
Et le Buis méprisé se transforme en écrin :
Il est le récepteur de la Nature immense...
Tout : femmes, fleurs, oiseaux, chimères en démence,
Et l'horizon, et les nuages et les mers,
Et les rêves de l'homme en proie aux sorts amers.

[1] C'est vraiment, de la part du Buis, se montrer trop modeste, ou plutôt trop oublieux : n'est-ce pas dans son bois que les bergers de l'antiquité taillaient la flûte idyllique ? et quel titre de noblesse prévaudrait à l'encontre de celui d'avoir été chanté par le divin Chénier ?

Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche,
Quand lui-même appliquant la flûte sur ma bouche,
Riant et m'asseyant sur lui, près de son cœur,
M'appelait son rival et déjà son vainqueur.
Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sûre
A souffler une haleine harmonieuse et pure ;
Et ses savantes mains prenaient mes jeunes doigts,
Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois,
Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore,
A fermer tour à tour les trous du buis sonore.

André Chénier, *Fragments d'idylles, III.*

Une tache s'étend, une ligne s'exorne,
Et ce carré de buis tient l'Univers sans borne.
Grâce aux fiers imagiers dont la main me grava,
En moi, tout l'Idéal du Beau se souleva.
Et l'Art, en m'imposant un noble épithalame,
M'a donné ce qui manque aux bois communs : une Ame.
Que la Fleur qui sourit, la Vigne en espalier,
Le Cèdre, qu'un manant transforme en escalier,
Devant cet humble Buis daignent courber leur haine,
Car je ris du Platane et j'ai pitié du Chêne
Depuis qu'en mon sein dur un Art s'est retrouvé...

L'*Image* réunit en un heureux accord la littérature et la critique à l'art : Georges Montorgueil, Gustave Geffroy, Paul Adam, Roger Marx, Maurice Barrès, Raymond Bouyer, Jean Jullien, Jules Rais, etc, commentent ou inspirent les dessins et les gravures de la vaillante phalange d'artistes qui parsèment à profusion de leurs productions les pages de la revue nouvelle. A ce concert de talents le succès est promis, assuré, parce qu'il est en France, et ailleurs, assez de gens de goût pour s'intéresser aux louables entreprises, pour apprécier à sa valeur une tentative qui relève exclusivement de l'art, soutenue qu'elle est par le noble souci de restaurer une de ses formes, fâcheusement supplantée par la fabrication industrielle.—J. A.

Avant vingt ans, poésies par Tristan Legay (Paris, Société libre des Gens de Lettres).

Le recueil de vers, *Avant vingt ans*, que vient de publier M. Tristan Legay, est d'un vif intérêt et d'une lecture particulièrement attachante.

A l'amical envoi de ce volume, que recommande, en guise de préface, une lettre chaleureuse de Frédéric Mistral, notre collaborateur M. Émile Blémont a répondu par le gracieux sonnet que voici :

Ils savent rire et pleurer,
Les vers de votre jeune âge;
Par nos jours de débinage,
Ils ont le cœur d'admirer.

Je m'attarde à savourer
Leur rêve et leur badinage;
Vous voulez mon patronage :
Le voici, sans différer !

Ce qu'en votre poésie,
Par-dessus tout, j'apprécie,
C'est son bel accent loyal ;

C'est sa verte et forte sève
Qui, pour mieux fleurir, s'élève
Vers le plus pur idéal.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



Les Artistes aux Salons de 1897

C'est une étrange époque que celle où on pourrait intituler sans truisme un discours ainsi : *De la nécessité du Beau dans les arts.*

Sar Péladan.

I



Quand l'amateur d'âmes, par la voix poétique d'un philosophe, conclut sans remords : « Il y a quelque chose que je préfère à la beauté, c'est le changement », — l'amoureux d'art peut riposter sans scrupules : « Ce que je préfère encore au changement, c'est la beauté. »

Le psychologue et l'artiste n'ont pas absolument le même idéal : l'un questionne la vie, l'autre regarde au-dessus d'elle ; le penseur ne s'arrête à la décorative symphonie des lignes et des teintes que pour ce qu'elle contient d'expression morale, mais les artistes ne peuvent admirer l'âme intérieure que descendue en une forme parfaite : je dis les artistes, et point les esthètes, depuis que les maîtresses du moins de ces derniers se sont exposées par leurs travers et leurs coiffures à la plus gauloise des satires... Qu'importe le mot, si la chose, quand elle se nomme l'Art, est à l'abri de toute surprise ? . . . .

L'année dernière, en dédiant librement le prélude de mes *Salons* « aux amis d'*Orphée* », je n'étais pas sans appréhension : il y a, plus que jamais, dans notre Babel, tant de gens qui affectent de

ne point comprendre ! Et la loyale franchise d'un indépendant ne risque-t-elle point de passer pour une ingénuité trop subtile ou pour une ironie trop lourde ? Quelques-uns m'ont deviné : ce qui me suffit ; et je rends grâce aux amis inconnus qui ne voient pas une vaine antithèse dans notre primordiale invocation aux aïeux immortels, un vain jeu de mots dans cette formule : « la libre tradition » de nos maîtres, Gluck, Virgile et Poussin. C'est pour eux que j'écris, pour les quelques chaudes sympathies qui donnent seules ici-bas du prix à notre énigmatique voyage : « Aimer est la vraie façon de comprendre », avoue l'admirable et singulier fanatique dont une boutade profonde nous sert aujourd'hui d'épigraphe ; et il ajoute rasséréné : « J'ai été arrogant, combatif ; j'ai dit : « Philistin ! » au Philistin, aussi violemment qu'un autre. Ce n'est pas la vraie façon... Un merveilleux enchaînement relie tous les êtres, et chacun peut donner de la force et du doute à autrui... Nous croyons à l'*Organon,* au *Clavecin bien tempéré,* à la *Nikè de Samothrace,* à la *Cène* et à l'*École d'Athènes* et à la *Sixtine.* Que te faut-il de plus ? On t'a parlé de magie : éprouve celle de l'Art.....[1] » Ces simples paroles sont mémorables : après la croisade, la trêve ; le combat lui-même ne s'expliquerait point sans l'amour.

« J'aimais à aimer » : telle sera toujours la plus sincère apologie, le testament le plus complet d'un artiste, — qu'il soit bienheureux créateur ou, plus humblement, critique d'art : magie de Prud'hon sur les pâles visages, magie de Corot sur les matins bleus, dès que la fière incantation monte des cadres, un souffle pur de sympathie s'élève, qui vient abolir les griefs anciens ou les divergences futures ; qu'il vienne du fils passionné de Monique ou du mélancolique et délicieux ami de Constance Mayer, aucune âme aimante ne résiste au mystérieux appel : aussi, l'an dernier, n'hésitais-je pas à fermer le *Salon* comme je l'avais ouvert, sur un souvenir à tous ceux qui reconnaissent encore dans Gluck et dans Poussin un écho divinisé de leur intime songe, fait de volupté grave ou de riante austérité : honneur à ceux qui devinent l'auguste frisson des feuilles ou le sourire inquiet des amoureuses ! Mais aujourd'hui que, grâce aux métempsycoses plus imprévues du théâtre, la blanche et blonde Eurydice, aimée de Corot, se représente brillamment

[1] *A l'Honnête Visiteur* (préface du catalogue du sixième Salon de la Rose+Croix, mars 1897, galerie Georges Petit).

sous les traits douloureux d'Elvire et qu'Orphée citharède plie sa voix mélodieuse aux soupirs de Zerline[1], je ne crois pas changer de clientèle spirituelle en m'adressant cette fois aux amis de *Don Juan*[2], du libertin poétique qui adora, certes, le « changement », mais que la « beauté » du divin Mozart a pour jamais transfiguré; la musique a le secret des réconciliations supérieures, de cette « volupté d'âme » que les yeux artistes retrouvent devant une toile inspiratrice; tel sourire chante au regard ému *Vedrai, carino;* et je suis persuadé que les amis élus de Wolfgang sont les mêmes que les Virgiliens dont la tendre ironie savoure « l'histoire contemporaine » sous l'*Orme du Mail:* il y a de la divination dans l'amour, et ses hypothèses valent toute certitude. Sentir est le début de savoir. C'est pourquoi, parmi la foule élégamment triviale, oublieuse des centenaires de Schubert et de Corot, puis toujours prête à crier effrontément avec le réfractaire de J. Vallès : « Et toi, vieil Homère, aux Quinze-Vingts ! », — il n'est que temps d'imiter les Florentins du Décaméron, et, loin des contagions intellectuelles, de grouper les derniers artistes au crépuscule de notre vieux siècle inégal, qui m'effraie même en nommant trop de fois la Beauté, pareil à ces jolies saintes nitouches qui parlent trop complaisamment de leur vertu...

---

§ 1. Beaucoup d'appelés et peu d'élus : les chiffres et les œuvres. Deux Salons pour un salonnier. L'art et la mode. Aspects et sensations. Les deux avocats d'Eugène Delacroix ; double signification des *œuvres d'art*. — § 2. La peinture : la vie et le rêve dans l'art actuel. Décors et légendes. Maîtres et jeunes.

§ 1.

> Nous ne savons que trop, et particulièrement tous les ans, à cette époque-ci, qu'il y a une mode en art.
>
> ADRIEN REMACLE.

Si tout renouveau ne nous infligeait pas un an de plus, quel plus innocent plaisir que de s'envoler, chaque avril, au vernissage du Champ-de-Mars ? J'omets celui des Champs-Élysées qui est généralement bourgeois et triste, cette année surtout, de onze

[1] Périphrase qui désigne Mlles Marignan et Delna, nommées, comme interprètes de la reprise d'*Orphée*, à la fin de l'*Art aux Salons de 1896*.
[2] V. l'*Artiste* de février 1897 : *La reprise du Don Juan de Mozart*.

jours en avance, sous un ciel pluvieux. Et, après quarante-deux ans de gloire officielle, le Palais de l'Industrie menace ruine : avant-courrière de 1900, la pioche l'entame ; déjà, l'aile droite montre son squelette de fer, et la brèche se profile dans la poussière : c'est charmant. Où sera-t-on, l'an prochain ? La Société des artistes français coudoiera-t-elle sa jeune concurrente au Palais-Royal ? Le vieux Salon dédoublé retournera-t-il à son berceau, symbole des éternels recommencements ? Nous le saurons bientôt. Et puisque l'âme humaine met fatalement une mélancolie dans tout adieu, ne résistons pas à l'amertume qui se complique aujourd'hui de l'inconnu blafard des nouvelles salles : il n'est rien comme l'inaccoutumance des locaux pour susciter des impressions ou réveiller des souvenirs ; les professionnels de la nature morte ou du roman savent-ils combien de passions se sont avivées ou refroidies au mystère éloquent d'un muet intérieur ? A nouveaux aspects, âme nouvelle. Il faudrait peut-être invoquer la « réminiscence » de Platon pour expliquer ces rapides phénomènes. Et, comme le démon positif ne perd jamais ses droits, songez donc, quatre cents mètres de cymaise de moins ! Le salonnier se rassure et les hors concours font la moue. Un départ aggravé d'exil n'est guère propice aux épanouissements *select* d'une « première » : donc, vernissage morose ; et l'ondée glaciale filtre silencieusement sous les feuilles précoces... Quatre jours plus tard, nouveau décor : un soleil d'avril qui rendrait Georges Ohnet poète. De la lumière, partant de la joie. Et, tandis qu'une première voiture découverte emporte allègrement le salonnier vers les ombrages de l'avenue Rapp où les derniers grands arbres de vieux jardins nobles menacés par les maisons de rapport revêtent une allure quasi-poussinesque, c'est un espoir gratuit que d'imaginer d'abord d'exquises visiteuses — et des chefs-d'œuvre. La force de l'imagination est tellement prépondérante en nous que, loin d'être déçue par la réalité, elle lui ajoute ses précédentes couleurs : cela dit pour justifier ma satisfaction. Et puis, ce n'est pas pour la puérile malice de chiffonner que l'amoureux d'art commence par regarder des toilettes : sans doute, le costume féminin vaut par lui-même (Dieu sait même ce qu'il coûte !), il étonne ou charme les yeux par ses ingénieux agencements de contours et de nuances, soit qu'il s'enorgueillisse d'être la mouvante parure de ces vivants objets d'art animés par une âme inconsciente d'artiste, soit qu'il

atteste dans l'or la double volonté d'un modèle et d'un peintre ; pour inaugurer « la fête des yeux » que Delacroix coloriste exigeait d'abord, je revois une belle inconnue qui éblouissait le vernissage de la Rose+Croix, vivante rose blonde de Rubens détachée sur les sévères cymaises, vitraux irisés de Maxence ou sanguines attiques de Séon ; et, triomphe loyal de la vie, l'or fauve des boucles déborde en auréole de la toque noire : soyez remerciée, mademoiselle ! Au seul point de vue du regard satisfait, un penseur pourrait sans déchoir écrire un courrier de la mode ; mais il y a plus, et l'évolution d'une coiffure ou d'une robe est un témoin qui parle, une indiscrétion consentie qui renseigne : qui fera la philosophie de la jupe-cloche ? Worth, Redfern ou Paquin, au couturier improvisé psychologue qui péremptoire affirme qu'il n'y a point de lois, que tout est permis, que tout arrive, que le bon plaisir est souverain, le salonnier se permet de répondre modestement que rien ne se fait en vain, que, sous les exigences capricieuses de la mode qui est femme comme la fortune, il y a des principes secrets d'harmonie favorisant les affinités ou les contrastes, des instincts esthétiques et moraux (immoraux souvent, je l'avoue, voire inesthétiques) qui enflent ou réduisent une manche, élargissent ou allongent une robe, élèvent ou étalent une capote, plaquent les cheveux ou les ébouriffent : la mode, comme l'art, son aîné, est l'expression de la société, le miroir des mœurs. Voilà de bien grands mots de pédant pour disséquer des ailes de papillon. Mais, sans parler de l'évolution latente qui meut les formes et les êtres, il existe un singulier rapport entre l'apparence et l'idée : la femme de 1897 est bien le symbole vivant de notre « état d'âme » ; elle rayonne une atmosphère conforme à notre idéal ; disons plutôt les femmes, car, dans les costumes comme dans les œuvres, et dans les œuvres comme dans les pensées, il y a de tout, une variété, une diffusion complexe, ondoyante, éparse, surtout à ce point précis de l'année où, sous le fallacieux prétexte du printemps, la chaleur orageuse alterne capricieusement avec le froid triste : — histoire et nature, — voilà donc les raisons profondes qui rendent palpitant le gracieux contraste du « béret » avec le « canotier »,

C'est en moi le combat du jour et de la nuit,

et, près du velours noir qui se fronce sur l'or fou des cheveux lé-

gers, la fine paille blanche du chapeau marin s'arrondit sur les coques précises joliment dérivées des sévères bandeaux botticelliques. Ceux-ci tiennent encore, bien que déjà décadents, et signalent le côté mystique de nos essors ou de nos plagiats : de fait, s'il y a de l'art dans la mode, il y a une mode en art ; les tièdes suivent les fervents, les habiles pastichent les candides ; et j'arrive au terrain brûlant, celui des snobs : leste académicien, M. Jules Lemaître n'a-t-il point constaté la fréquence de cette coiffure hiératique chez les jeunes femmes qu'il voit errer dans les couloirs du Théâtre de l'Œuvre ? A l'Œuvre on connaît sinon l'artisan (car les traducteurs y dominent), du moins le goût régnant, le péché mignon. Telle chevelure de sphynge nous dira mieux que tous les traités la crise poétique ; et, petites-cousines des Précieuses ridicules, nos « snobinettes » sont les images parlantes qui font comprendre le livre. Les dessous, qui préoccupent si fort nos auteurs dramatiques, ne sont pas indifférents à l'historien, et, pour ma part, m'arrêtant au cerveau, je voudrais savoir ce qui s'agite sous ces coiffures subtiles : c'est, j'imagine, toute une symphonie bistournée comme une affiche de Mucha, qui mêle la dernière cote de Paris-sport au souvenir de *Lorenzaccio*, les musiques profanes du Vendredi-Saint aux pâmoisons de la *Samaritaine* (depuis que la Madeleine nous a « réconciliés avec l'Évangile »), le symbole à la blague, le chant lointain des Préraphaélites aux *ultima verba* du Chat-Noir, les sermons de Bossuet déclamés à la Bodinière aux meilleurs mots de la *Douloureuse* ; et, par-dessus tout, je crains que le pouvoir néo-wagnérien des Runes n'ait fait de vastes ravages, tel le cheval d'Attila fauchait l'herbe... Wagner n'en peut mais, et la préciosité mondaine n'est qu'une caricature fatale de la divine poésie. L'Hôtel de Rambouillet, ni Richelieu n'empêchaient Corneille. Le snobisme n'abolira jamais *Parsifal*. Et les sombres nuées norwégiennes ne semblent pas faire tort aux parisiens sourires : les voici tous et toutes, vernis et pimpants, venus « dans le train » qui, selon le moraliste aigri, « déraille » trop souvent, je crois reconnaître au hasard D'Héloé, Madame Baringhel, victimes délurées du « mæterlinckage », minces profils que Jean Lorrain croque sur le vif aux Pastellistes, les physionomies habituelles de Nittis ou d'Helleu, les fines lames du *raout*, les fines fleurs de la *gentry*, et les gardénias et les snobinettes, tout ce qui parle bref et tout ce qui sent bon : vous m'ob-

jecterez que tout ce petit monde adonisé, pommadé, musqué, calamistré, vient toujours moins pour voir que pour être vu, mais la comédie des vernissages est riche en pressentiments. Les lions et les pseudo-poitrinaires de 1830 n'ont pas atténué la gloire tardive d'un Delacroix, d'un Berlioz, et, depuis que la redingote d'Alfred de Vigny revient en faveur, l'évocation du romantisme n'est plus déplacée [1] ; la mode, en art, indique la tendance en l'exagérant : c'est une déformation véridique [2]. J'ouvre un catalogue et mes yeux tombent sur ce singulier diptyque d'un obscur : *Rêve mystique (nu), — Noceuse (nu) :* n'est-ce pas tout à fait suggestif, à l'époque où Verlaine chante « parallèlement » les oraisons naïves de *Sagesse* et les râles baudelairiens des *Femmes damnées ?*... Si le sujet seul comptait, je dirais de confiance : c'est un chef-d'œuvre.

Mais, qu'il revienne au galop ou plus posément, le naturel chassé rentre à son heure ; et la justice ajoute qu'une eurythmie à la fois plus souple et plus haute semble dorénavant déterminer les toilettes et les œuvres : est-ce un effet de l'avril, puisque l'âme, comme la nature, reçoit des saisons, mais, parmi les exceptionnelles bizarreries ou les banalités coutumières qui meublent un Salon, un souffle de hautaine franchise s'exhale çà et là ; l'âme française se ressaisit et s'élève. Un horizon se précise. Est-ce une illusion? Qu'il émane du grand Pan ou de la fluette Psyché, l'instinct poétique se dégage de la matière ou du grimoire. Déjà, l'an dernier, non loin de nos maîtres, notre joie fraternelle saluait les *Sirènes* d'Aman-Jean, le *Crépuscule* de Ménard, comme les jumelles et victorieuses ambitions d'une époque qui veut imposer une forme belle à son rêve ; sous les tempéraments divergents, délicats ou robustes, un pareil vouloir apparaît.

Des snobs, il en viendra toujours ; chaque âge novateur aura les siens ; les costumes passent, Panurge survit. Philistin ou snob, ce sera, dans les siècles, le sempiternel public qui faisait dire à l'aristocratique dédain des Goncourt : ici-bas, ce qui entend le plus de bêtises, c'est un tableau. Aujourd'hui, le mot d'ordre est

[1] V. *L'Art et la Vie au Champ-de-Mars* (*l'Artiste,* juin 1894) : le début et la fin.

[2] A ce point de vue, quelques brochures sur les *Salons* d'avant 1789 sont édifiantes (Paris, Rapilly).

suffisance ; mais, sous le vernis mondain, se retrouverait aisément l'insuffisance bourgeoise que chansonnait Béranger :

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Si c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse...

C'est l'éternelle histoire de la page de Michelet : pour être tout à fait admirable, encore faut-il qu'elle soit signée [1] .... Et si le salonnier poursuivait préalablement la psychologie des foules, il distinguerait, parmi les visiteurs, les mondains, puis les artistes, si malicieux sous leur feinte bonhomie et qui inspiraient à feu Maurice du Seigneur ce joli trait : « La critique est aisée et... les artistes sont difficiles », enfin, les critiques eux-mêmes, chroniqueurs pressés ou gourmés pontifes, le médecin tant-pis qui sort désespéré : « Il n'y a rien... tout est dit.... », le médecin tant-mieux qui déclare tout admirable, d'abord ce qui est étrange, le réactionnaire ou l'excentrique, l'énumérateur et le déclamateur, le consciencieux noyé dans les détails, l'Arétin jovial qui se fait chef de claque, entrepreneur gagé de succès artistiques.... « Les daubeurs ont leur tour », assure le poète ; aussi m'arrêté-je. On nous promet, pour cette année, des peintres-salonniers, bien intéressants à découvrir, mais peut-être encore plus embarrassés d'écrire leur éloge que de critiquer un confrère. Tout est difficile, ici-bas.

Des spectateurs je passe au spectacle : quelques chiffres d'abord comme d'habitude, et dont l'éloquence n'est jamais suspecte :

	CHAMPS-ÉLYSÉES	CHAMP-DE-MARS	TOTAL
Peinture	1776	1272	3048
Dessins, etc.	857	514	1371
Sculpture	837	148	985
Médailles, etc.	71	»	71
Art décoratif	150	212	362
Architecture	152	54	206
Gravure	479	192	671
	4322.	2392	6714

[1] Anatole France (*Le Jardin d'Épicure*).

Ce total encore imposant de 6714 ouvrages est inférieur de 445 à celui de l'an dernier : si la VIII[e] exposition du Champ-de-Mars, toujours en hausse, gagne 112 numéros, le CXV[e] Salon (depuis 1673) en perd 557 sur le précédent, baisse légère du niveau qui s'explique par la plus grande sévérité des jurys devant l'exiguïté relative et provisoire du nouveau local, aux Champs-Élysées. A l'orée du printemps, toute cause qui tempère la crue d'un fleuve n'est-elle point la très bienvenue ? Les proportions respectives restent à peu près stationnaires : de part et d'autre, la peinture garde sa fécondité troublante ; au Champ-de-Mars, la sculpture, la gravure, l'architecture principalement sont toujours inférieures en nombre, mais les objets d'art y maintiennent leur préséance, et, sur ce point, la qualité marche de pair avec la quantité : depuis 1889, l'intérêt persiste. Médailles et camées, la glyptique traditionnelle, en faveur aux Champs-Élysées, est presque absente du Champ-de-Mars ou se confond avec l'art décoratif ; et, pour la dernière fois, le jardin du Palais de l'Industrie, diapré de vitraux périssables et de plantes poudreuses, conserve au peuple silencieux des bronzes et des marbres la supériorité du nombre. Mais à quoi bon tous ces dessins, toutes ces miniatures refoulées dans les galeries extérieures toujours désertes ? Entre un refus et cet exil, j'hésiterais.

Rien de moins inédit qu'un parallèle entre les deux Sociétés rivales : chaque printemps, les deux vernissages consécutifs nous suggèrent un de ces premiers mouvements dont le sage Vauvenargues avait raison de se méfier, car ce sont les meilleurs,— sensation plus familiale ici, là-bas plus aiguë ; et la seule confrontation des deux catalogues achève de marquer les différences : la Société des artistes français maintient les mentions de professeurs et de médailles, les relations scolaires et officielles ; à la Société nationale, en apparence au moins, rien que des personnalités, des tempéraments, des noms isolés, des artistes ; et l'envoi de chacun n'est pas limité. En 1896, la grande supériorité artistique des Champs-Élysées frappait les yeux ; l'ensemble était solide, et quelques œuvres d'art surgissaient au premier coup d'œil. Cette année, les nuances se font plus incertaines, la démarcation paraît moins tranchée : le Champ-de-Mars a plus grand air, une tenue plus homogène ; mais, inhérent à toute réunion périodique de sociétaires et d'associés, l'aspect garde quelque chose de monotone, de

prévu ; les places sont réservées comme au théâtre, et l'ordre toujours pareil permet de saluer de loin, sans torticolis, les visages de connaissance. Aux Champs-Élysées, du décousu, des lacunes, de l'inégalité, des faiblesses bien explicables dans la consternation du départ, mais, sans trêve, des efforts individuels, des tentatives juvéniles, des trouvailles inattendues, la curiosité près des formules, la joie subtile des découvertes qui se rehausse au mirage plus éloquent des souvenirs. De part et d'autre, depuis longtemps, et malgré le regain très accentué de l'idéal, une pléthore de sujets familiers, bourgeois, documentaires, intimes, ou plutôt une absence de sujets, qui concorde aujourd'hui avec la rareté plus visible des thèmes religieux. Dans l'art français, Chardin et Manet ne restent jamais sans disciples ; l'école du bon sens et l'école du plein-air voisinent. Épopée ou mystère, l'essor demeure toujours une fière exception. A Paris, les tièdes convictions s'essoufflent si vite !

1897 ! Chaque millésime nouveau réveille de lointaines et spéciales remembrances, tels ces paisibles drapeaux cravatés de gloires anciennes. Les dates ont leur langage. Questionnant le chiffre sept, je ne remonterai pas au déluge, ni à Raphaël, ni même aux 146 ouvrages du XIIIe Salon royal du 23 août 1747, qui inspiraient à M. La Font de Saint-Yenne, précurseur de Diderot, ses vives *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France ;* on aimait alors les titres majestueusement allongés. Malgré la séduction des helléniques souvenirs, je n'évoquerai point le Salon de 1827, champ de bataille romantique et romanesque où Devéria, Corot, Barye, Decamps débutaient entre les deux feux croisés du *Sardanapale* en flammes et de l'*Apothéose d'Homère,* épave sereine de l'antiquité. Depuis soixante-dix ans, que de métamorphoses, que de luttes, que d'obscures escarmouches ou de retentissantes batailles entre poètes et prosateurs ! Depuis quarante ans même, depuis la si curieuse *Philosophie du Salon de 1857,* où Castagnary, décrétant la mort de l'idéal et de la peinture religieuse, enregistrait la triple vitalité positive du paysage, du portrait, de la vie humaine ! Il faut la relire souvent, cette *Philosophie* batailleuse, comme ces livres de sagesse qui tempèrent nos fougues en nous montrant l'inanité du désir. Les écoles se succèdent et l'Art demeure. Depuis, vint la réaction prévue par les Goncourt critiques d'art, trop amoureux de la réalité pour sacrifier au réalisme, (je passe sur

l'Exposition Universelle de 1867, qui fut plutôt un brillant résumé qu'un programme), mais, depuis quelques années seulement, quelle animation, quel feu, quelle suggestive mêlée dans les controverses ! Serait-ce l'aube du renouveau promis ? Et qui l'écrira, cette histoire de dix ans, préface peut-être ? C'est au Salon de 1887 précisément que le plus clairvoyant disciple des Goncourt, si délicatement « monumentalisés [1] » par lui dans sa *préface* des *Études d'art* [2], l'infatigable Roger Marx engageait une polémique audacieusement courtoise avec les champions du document et du plein air, qui réduisaient le peintre à n'être plus que « le chroniqueur de son temps », — et cela, devant trois manifestations neuves de la réalité reconquérant « la magie du rêve », les *Dévideuses* de Carrière, auquel le Prix Marie Bashkirtseff venait de porter bonheur [3], le *Soir de la Vie*, décor de Besnard, la *Sorbonne* sublime de Puvis de Chavannes qui reliait majestueusement hier à demain,

Doux vieillard que la Grèce eût honoré d'autels...

Il y a toujours deux Salons : celui qu'il faut voir et celui qu'il faut écrire. En face de la réalité objective, encombrée de non-valeurs et d'apparences contradictoires, se construit peu à peu sous le front la subjective synthèse qui voudrait faire servir l'excellent à l'expression de l'histoire. Voir en peintre et penser en philosophe n'est qu'un ambitieux idéal, mais c'est vers celui-là qu'il faut tendre : *primum videre, dein philosophari.*

« Suppression première [4] », disait, dans le sommaire initial de nos *Salons* précédents, une légère mais significative coquille qui ne se doutait point de sa justesse : n'avais-je pas bien présomptueusement promis de ne nommer que les *artistes* et les *œuvres d'art? Peintre* et *artiste* n'étant pas toujours synonymes, c'était, en présence du nombre écrasant, faire moi-même trop d'honneur à la pierre de touche de mon jugement; même timide, la jeunesse ne

[1] Ce mot se lit au début d'une jolie *Lettre* inédite d'Edmond de Goncourt, datée de décembre 1892 que je retrouve et compte publier, dès que l'occasion s'offrira d'étudier de plus près *Les Goncourt artistes et esthéticiens*.

[2] Cf. la nerveuse réfutation du réalisme qui ouvre *la Peinture et la Sculpture aux Salons de 1895* (Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895) ; et l'*Artiste* de décembre 1895.

[3] Pour la première fois décerné au Salon de 1885, à l'*Enfant malade* (nº 472).

[4] Au lieu « d'impression première ».

doute jamais, et l'infaillible Thoré-Bürger avait plus de scrupules. Et d'abord (toute complaisance écartée, cela va sans dire), le salonnier le plus circonspect n'est-il pas entraîné, pour le piquant des comparaisons, à citer toujours trop de noms propres ? Sans doute, il se venge en insistant comme il sied sur les vraies œuvres, et les amis d'*Orphée* ne se méprennent pas sur ses préférences ; la sympathie des témoins supplée à l'insuffisance du juge ; le criterium, comme l'aveu d'amour, s'améliore dans les âmes-sœurs.

Tout Salon, même le meilleur, est toujours plus ou moins le « dépotoir » consacré où les perles se dérobent la plupart du temps avec l'insistance douce des violettes : il faut imaginer, tailler, créer un *Salon* dans les Salons, une galerie choisie, une collection, une sélection supérieure parce qu'idéale, où les œuvres d'art plus espacées resplendissent à loisir sur les cymaises de la rêverie. Périlleuse entreprise, qui se complique de la difficulté d'un classement : aujourd'hui surtout, dans la confusion des langues et des genres, des techniques et des songes, des races et des heures, des indépendances et des traditions, le classificateur est perplexe, il se lamente ; que s'il recourt aux habituelles rubriques par procédés, par sujets, il risque d'éparpiller l'œuvre et la volonté d'un artiste, maintenant que plus d'un maître ou d'un jeune aborde de front tous les moyens d'expression : — méthode analytique, qui tronque les âmes ; — que s'il aime mieux passer en revue les personnalités maîtresses, il est maintes fois contraint de confondre à son tour les paysages et les portraits, les documents et les rêves, les pastels et les toiles, les décors et les estampes, bref, de sacrifier les groupes aux individus, les aspects d'ensemble aux monographies plus profondes : — méthode discursive, qui fragmente les genres. Toute classification, sans doute, tient de l'artificiel et du factice : la symétrie masque souvent la confusion ; mais il est puéril d'invoquer cavalièrement la philosophie de la nature ou des choses, quand, au contraire, c'est à l'observateur d'extraire l'ordre des pensées du chaos des faits. Je m'attarde à résoudre au mieux ce malaisé problème : comment faire un *Salon ?* — pareil aux bons professeurs qui ressassent durant plusieurs cours : « une question se pose, qu'est-ce que la philosophie ? », au lieu de la manifester en philosophant...

Par trois fois déjà, depuis 1894, nous avons eu la témérité d'in-

terroger les Salons, essayant tour à tour de définir « l'Art et la Vie » au Champ-de-Mars, d'esquisser une « Philosophie » des Champs-Élysées, puis, mêlant les deux camps hostiles en dépit des rivalités, de chercher, plus haut que les étapes de l'histoire, les vestiges de « l'Art » immortel. Éliminer n'est que le début de la sagesse ; sur les ruines vite oubliées, il faut rebâtir. Chaque renouveau engage le salonnier toujours en éveil à noter un *processus*, une évolution plutôt qu'un progrès, non-seulement dans les œuvres, mais dans ses idées : « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », une année suffit à modifier les douleurs ou les espérances, tout se transforme impitoyablement, c'est un *moi* nouveau qui déchiffre un nouveau Salon. Donc, une analyse nouvelle n'est point superflue pour distinguer les changements des permanences, pour sauver d'autres épaves de l'éternel devenir, pour tirer plusieurs conséquences, d'abord inaperçues, des premiers principes, pour compléter, retoucher, s'orienter, évoquer, admirer, découvrir encore : périodiques repentirs sur un tableau jamais achevé, nouveau chapitre imparfait dans une histoire des variations.

C'est toujours Delacroix, le peintre intellectuel, qui note le pressentiment de ces nuances : « Faire des traités sur les arts *ex professo,* diviser, traiter méthodiquement, résumer, faire des systèmes pour instruire catégoriquement : erreur, temps perdu, idée fausse et inutile. L'homme le plus habile ne peut faire pour les autres que ce qu'il fait pour lui-même, c'est-à-dire noter, observer, à mesure que la nature lui offre des objets intéressants. Chez un tel homme, les points de vue changent à chaque instant. Les opinions se modifient nécessairement ; on ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement... Quand le Poussin disait, dans une boutade, que Raphaël était un âne, à côté de l'antique, il savait ce qu'il disait... [1] » Et l'auteur d'un projet de *Dictionnaire des Beaux-Arts* ajoute, en ses dernières années : « Combien le pour et le contre se trouvent dans la même cervelle ! On est étonné de la diversité des opinions entre hommes différents ; mais un homme d'un esprit sain conçoit toutes les possibilités, sait se mettre ou se met à son insu à tous les points de vue. Cela explique tous les revirements

[1] *Journal d'Eugène Delacroix,* tome II page, 130 (Lundi, 1er novembre 1852).

d'opinion chez le même homme, et ils ne doivent surprendre que ceux qui ne sont pas capables de se faire à eux-mêmes des opinions des choses. En politique, où ce changement est plus fréquent et plus brusque encore, il tient à des causes entièrement différentes et que je n'ai pas besoin d'indiquer : cela n'est pas mon sujet. Il semble donc qu'un homme impartial ne devrait écrire qu'en deux personnes pour ainsi dire : de même qu'il y a deux avocats pour une seule cause. Chacun de ces avocats voit tellement les moyens qui militent en faveur d'un adversaire, que souvent il va au-devant de ces moyens ; et quand il rétorque les raisons qu'on lui objecte, c'est par des raisons tout aussi bonnes et qui au moins sont spécieuses. D'où il suit que le vrai dans toute question ne saurait être absolu ; les Grecs, qui sont la perfection, ne sont pas aussi parfaits ; les modernes, qui offrent plus de défaillances ou de fautes, ne sont pas aussi défectueux que l'on pense et compensent par des qualités particulières les fautes et les défaillances dont l'antique paraît exempt. Je trouve, dans de vieilles notes d'il y a quatre ans, mon opinion sur le Titien. Ces jours-ci, sans me les rappeler, mais sous des impressions différentes, je viens d'en écrire d'autres. D'où je conclus qu'il faudrait presque qu'un homme de bonne foi n'écrivît un ouvrage que comme on instruit une cause ; c'est-à-dire, un thème étant posé, avoir comme un autre personnage en soi qui fasse le rôle d'un avocat adverse chargé de contredire... » Suit ce double corollaire, mystérieuses têtes de chapitre : « — Sur l'instabilité des renommées des grands hommes. — Du beau antique et du beau moderne[1] ».

Ubi verum ? Ce sont précisément ces deux avocats d'Eugène Delacroix que nous avons appelés, l'été dernier, afin d'élucider nos doutes esthétiques en opposant la doctrine autoritaire à la doctrine libérale[2]. Un instant réconciliés, vers le soir, dans le sourire centenaire du divin Corot, arbitre enchanteur entre l'éphémère et l'éternel, — plus d'une fois l'occasion se représentera de les confronter, parmi tous les brûlants problèmes de l'art actuel, qui heurte à chaque pas la tradition et la liberté, l'exotisme et le goût français, le mystère et les sens modernes, le symbole et

[1] *Journal d'Eugène Delacroix,* tome III, pages 313-315 (*28 février 1858*).
[2] Cf. *L'Art aux Salons de 1896,* III, § 2 et 3.

la nature, l'âme et la vie. Les appréhensions du concert européen ne sont guère plus poignantes... Petite contrée ou petit cadre, ce sont les causes menues qui réveillent les majestueux différends. Chacun des Salons, faible ou fort, marque un temps, un reflet de cette vie obscure et continue de l'humanité pensante que Pascal comparait à un homme immortel. Mais l'évolution du Beau ! l'histoire de la Beauté ! N'est-ce pas là même l'inextricable antinomie ?

Cette année encore, les historiens, pour qui « le Beau est partout [1] », sans trêve modifié par les fatalités sociales ou les trouvailles individuelles, ont pu suivre les âges de l'art français dans le vague musée formé des expositions caractéristiques et des grandes ventes : un enseignement qui s'offre aux yeux comme un régal. J'intervertis les dates fortuites pour retrouver celles de l'art : c'est la première vente Goncourt [2], qui prélude savoureusement avec toutes les grâces aristocratiques, bourgeoises et champêtres du plus français des siècles ;

La chose fut exquise et fort bien ordonnée,

véritable fête galante de *dessins* magistralement rieurs, qui soupire l'amertume prévue des amours fragiles, supplément posthume au *Journal* des historiens du XVIIIe siècle, qui raconte à la fois l'intimité d'une époque et des âmes, la parenté des écrivains artistes avec les petits-maîtres d'autrefois, sanguines fluettes de Watteau « libertin d'esprit et sage de mœurs », académies érotiques de Boucher, parent poudré de David, gouaches polissonnes de Baudouin, « préparations » déjà parlantes de La Tour, allégories badines de Frago, crayons minutieux de Moreau le Jeune, sépias faubouriennes de Saint-Aubin précurseur, paysannes perverties et petites marquises, boudoirs coquets et rustiques décors, promesses des enchères fabuleuses, qui dénotent, sous les colifichets du siècle, la véracité française, contenue par la double politesse du savoir et du sourire. C'est la vente Henri Vever [3], qui déroule la suite de l'art national rajeuni dans l'art moderne, en juxtaposant non sans hardiesse le romantisme et l'impressionnisme, voisinage médisant

[1] Encore un mot d'Eugène Delacroix discutant avec son ami Chenavard.

[2] Hôtel Drouot, le lundi 15 février 1897, etc. ; cf. le catalogue avec d'élégantes préfaces de MM. Ph. de Chennevières et Roger Marx.

[3] Galerie Georges Petit, les 1er et 2 février.

qui affirme, sous les métamorphoses de l'heure, la persistance de la race : non loin de la sombre *Vallée de Tiffauge* (Th. Rousseau, 1838), que Dupré lyrique soutenait de sa tendresse fraternelle, revoici la blonde *Eurydice blessée,* de Corot, douce figure idéalement vraie. C'est la vente Haro [1], qui vient remontrer l'*Allégorie réelle* (Courbet, 1855) près de la hautaine *Apothéose d'Homère,* dessin d'Ingres, — tel un manifeste de Proudhon près d'un poème de Laprade. Ce sont les nouvelles salles du Luxembourg, qui galvanisent nécessairement les enthousiasmes flétris et les vieilles colères [2]; ce sont les Orientalistes qui luttent pour le soleil, le VI[e] Salon de la Rose+Croix qui combat pour le style ; ce sont les expositions isolées qui, parmi les étrangetés coutumières, signalent une compréhension dorénavant plus profonde de la physionomie humaine ou de la nature pittoresque : bilan périodique d'une année d'art, qui permet aux curiosités dilettantes de saisir les phases et l'orientation du « costume [3] ».

Mais les théologiens, à qui la Beauté se révèle, une, immuable, absolue, se réfugient dans le passé, près des morts : « Il y a des épidémies de goût, il y a des étapes de décadence qui semblent ruiner à jamais la sainte doctrine : cependant les Barbares passent et l'Art recommence », — vont-ils répétant avec le Ruskin français de la Rose + Croix, et c'est au nom de Phidias et de Léonard qu'ils préconisent d'abord le choix des sujets et le choix des formes, qu'ils proscrivent toute représentation de la vie pour rétrocéder la place aux héros ou aux fées, qu'ils chantent les Musées au détriment des Salons, qu'ils veulent racheter la forme du « péché originel » dont le milieu l'a stigmatisée, enfin qu'ils définissent l'Art « l'aristocratie des formes exprimant la tradition des pensées », — et l'artiste « un sacerdote officiant le mystère par les formes et par des couleurs [4] ». Sous ce langage d'initié, c'est la haute leçon de Florence et d'Athènes. « Nécessité de l'Art », la Beauté se mire en nous, telle, dans un lac obscur, une cime neigeuse. Évoquer pareillement, à la veille des Salons, les grandes œuvres et les grandes ombres, n'est-ce point, de ma part, une décourageante ironie, pareille à l'astuce de nos programmes d'hiver

[1] Hôtel Drouot, les 2 et 3 avril.
[2] Lors de l'installation du legs Caillebotte, en février 1897.
[3] *Il costume,* disait déjà Fénelon, d'après les Italiens (*Lettre à l'Académie,* 1714) ; — la « couleur locale » des romantiques, les « documents humains » des naturalistes, etc.
[4] Définitions extraites de la préface du catalogue (VI[e] Salon de la Rose + Croix).

qui affichent le poème symphonique d'un jeune après la *Symphonie* en *ut* mineur ? Laideur ou pastiche, suis-je enfermé dans ce dilemme ? Des comparaisons captivantes est-ce la rançon, le châtiment ? Mon époque est-elle fatalement en butte au « désarroi » qui émeut si fort le peintre-poète Jules Breton ? Que répondront nos deux avocats sur le divorce de mon temps avec la Beauté ? Où va-t-on ? Où en sommes-nous ? *Ubi verum ?..*

Aux modestes Salons de 1897 de répondre. Trois ans à peine nous séparent de l'année qui sonnera le glas ou l'apothéose d'un siècle « amusant » mais inquiétant ; donc, il est bon de se préparer à l'inventaire, à l'examen de conscience (affaire de tempéraments), il faut dès maintenant se recueillir et se souvenir, — d'autant plus que l'absence de palais[1] devrait bien engager les artistes vivants à se reposer un an ou deux, avant les exhibitions décisives... Aux Salons de parler, au salonnier d'entendre, de dominer les voix discordantes, de chercher, sous le réseau subtil des correspondances, des analogies, des origines, les motifs d'espoir ou d'abattement : essai d'étiologie qui voudrait remonter des symptômes superficiels aux causes profondes, et la joie de comprendre surmonte toutes les déceptions pressenties. Au risque de compromettre le sérieux exigé d'un juge, nous n'hésitons jamais à consulter gaiement les toilettes féminines, cherchant dans les belles visiteuses des *modèles* psychiques dont l'extérieur nous renseigne sur l'âme moderne ; de même, les quelques beaux ouvrages d'un Salon nous deviennent des *signes,* des témoins inanimés qui ne sauraient mentir, des miroirs silencieux où s'expriment nos préjugés, nos passions, notre idéal. Mais l'histoire n'absorbe pas l'esthétique ; dans l'œuvre d'âme survit l'objet d'art ; sous la diathèse que le « péché originel » des influences nous impose, il n'est peut-être pas impossible de retrouver, toujours jeunes et vibrants, des échos lointains d'Harmonie : c'est avec cette espérance au cœur que le salonnier s'engage à travers le dédale multicolore et poudreux où son regard convoite la trace adorée de la mystérieuse Passante...

[1] On parle du Carrousel, du Palais-Royal, de la Galerie des Machines.....

§ 2.

> Comme dans toutes choses humaines, l'équilibre n'est maintenu, dans les choses de l'art, que par la loi des contraires, la lutte et l'opposition des courants... Et pour que la lutte ne chôme jamais entre l'idéal incarné et la matière glorifiée, contre le réalisme l'allégorisme est accouru.
>
> Les Goncourt (1855).

Très russes, nos Salons de 1897 : je les aimerais mieux très grecs. — Non pas, justes dieux ! que j'aie la velléité de critiquer notre politique extérieure ou de ramener nos artistes sous la férule de David dont un classique plaisant nous déclare tous plus ou moins les élèves, irrespectueux ou soumis : à mes yeux, la Grèce véritable est la morte immortelle que le sage priait harmonieusement sur l'Acropole, la Hellas resplendissante des poèmes et des marbres ; n'oublions jamais que, si Lord Elgin l'a volée, Lord Byron est mort pour elle : « Jérusalem, pour notre cœur, Athènes, pour notre raison, sont les lieux saints de l'humanité », dit encore un poète, et quand nous osons prononcer le saint nom de Phidias ou le nom divin d'Aphrodite, ce n'est pas pour décourager maladroitement nos contemporains, mais, tout au contraire, pour réveiller leurs désirs vers cette unique patrie du Beau. Équilibre, mesure, eurythmie, où trouver ailleurs le secret perdu des qualités robustes et douces? Vaguement lumineux au crépuscule, un plâtre mutilé dans l'atelier noir l'emporte sur toutes les esthétiques emphatiques et creuses : c'est lui seul qui donne en souriant et le précepte et l'exemple. A tous ceux qui méprisent la nature ou qui la photographient brutalement sans art, ne souhaitons jamais d'autre expiation ! Voilà dans quel sens j'appelle une apothéose de l'hellénisme ; mais puisqu'il est avéré que

C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière,

(et l'ombre aussi, quelquefois, quand traducteurs ou démarqueurs s'enfoncent aveuglément dans Tolstoï, dans Ibsen ou dans Wagner), — je constate, cette année, que le stock habituel de Christs, de Napoléons et de Jeannes d'Arc a fait place à la commémoration plus ou moins artistique des fêtes franco-russes, saluts d'escadres sous le vent d'automne, réceptions officielles, visites littéraires, promenades enthousiastes, illuminations féeriques : inoffensive effusion, qui compense mal l'absence de nos maîtres.

Sérénité de Ravenne ou frisson de Baltimore, — je n'aperçois ni Puvis de Chavannes, ni James M.-N. Whistler : le poétique historien de *Sainte Geneviève* ne peut encore achever son œuvre ; la maladie entrave moins son rêve que son pinceau ; qu'il trouve ici nos vœux ardents pour son envoi prochain, qui délectera nos yeux en bannissant notre inquiétude. Quant au symphoniste des harmonies septentrionales, son envoi de trois ouvrages est inscrit au catalogue, mais pas encore exposé. Le pur dessinateur qui nous apporte un écho du Préraphaélitisme incompris et des Salons anglais, Sir Edward Burne-Jones s'est abstenu [1]. Félicien Rops demeure introuvable. Celui que les Goncourt découvraient au Salon de 1852, devant une *Pietà* douloureuse, détachée « sur un fond de montagnes verdâtres que le peintre faisait bondir à l'horizon [2] », le joaillier-magicien Gustave Moreau s'exile fièrement, satisfait de régner par ses élèves et par son influence toujours accrue, redoutable aux timides, bienfaisante aux forts : son souvenir vibre sur les toiles et dans les âmes. Je ne revois pas non plus aujourd'hui le tragique et fier Valadon, à qui les jeunes viennent de rendre si tard un juste hommage [3]. Mais quelques-uns sont là, réconfort et consolation. Nous retrouverons Henner aux portraits ; et, parure des Champs-Élysées, le rêve triomphe délicatement par l'envoi de Fantin-Latour.

Salle XXVII, dans un demi-jour discret, mais défectueux, non loin des tentatives colorées où l'entrain français rivalise avec l'audace étrangère, — je note d'un crayon joyeux un groupe reposant d'œuvres d'art : l'*Aquafortiste* puissant de Morisset, l'*Ève* pâle de Lévy-Dhurmer, et, tout au fond, encadrant une immense *Confrérie de Saint-Marc,* de Saint-Germier, comme, au Luxembourg, les deux romantiques panneaux de Jules Dupré bordent l'*Atelier des Batignolles,* à gauche, la *Nuit ;* à droite, la *Tentation de Saint Antoine :* deux petits cadres, grands par l'inspiration.

[1] Sur l'auteur du *Roi Cophetua,* relire, outre le beau portrait de Robert de la Sizeranne dans la *Peinture anglaise contemporaine* et l'article d'André Chevrillon (*Revue hebdomadaire* du 3 mars 1894), l'admirable monographie poétique de Jean Lahor (*Revue de Paris* du 1er septembre 1894).

[2] Edmond et Jules de Goncourt, ÉTUDES D'ART (Paris, 1893 ; — *Salon de 1852,* pages 23-24).

[3] V. le numéro exceptionnel illustré de la *Plume* du 15 février 1897, consacré à *Jules Valadon, l'homme et l'artiste,* et l'intéressante plaquette de notre jeune confrère Yvanhoé Rambosson : *Jules Valadon, étude critique* (*Bibliothèque de la Plume,* 1897).

L'an 1897 marquera dans l'histoire d'un maître et de notre art, par la faveur spontanée qui partout accueille les deux preuves nouvelles d'un beau songe : consécration toujours tardive, qui réjouit les délicats sans les surprendre ; en effet, l'heure sonne tôt ou tard, où la presse et la foule répètent à l'envi ce qu'affirmaient depuis longtemps les voix plus dispersées d'une élite, à laquelle l'*Artiste* (qui n'a jamais mieux mérité son nom) s'enorgueillit d'appartenir. Quand toutes les popularités sont éteintes, la gloire s'allume. Ces délais imposés préparent l'avenir.

Depuis le Salon de 1864, où Théophile Gautier remarquait tout ensemble et le rêve et la vie, en signalant, non loin d'une *Scène de Tannhäuser,* l'*Hommage à Delacroix* qui captive aujourd'hui les coloristes de Glascow après avoir tenu son rang à la Centennale, les âmes artistes qui préfèrent les attraits de la peinture aux séductions du cabotinage n'ont jamais failli dans l'équitable sympathie. Et bientôt, quand il conviendra de résumer l'effort d'un siècle, l'œuvre de Fantin sera l'un des meilleurs exemples de l'évolution loyale : elle-même apparaîtra ce qu'elle est, un résumé somptueux et profond, un raccourci d'époque, rattachant les grands déclins aux grands renouveaux. Au soir du romantisme, à l'heure lasse où Delacroix le premier prêchait le retour à la nature comme la plus certaine rénovation du rêve épuisé, un jeune homme laborieux et pâle copiait amoureusement les véridiques splendeurs des *Noces de Cana,* du *Concert champêtre,* mais l'idéale Venise du Louvre n'accaparait point ses yeux avides de robuste intimité : sans doute, les harmonies des maîtres, la mélancolique volupté de Prud'hon, la pâte familière de Chardin, l'audace rose de Fragonard ont dû l'attirer d'abord ; et, reliant d'instinct les grâces hardies du XVIII[e] siècle aux fiévreuses tonalités du lyrisme, son regard allait à Delacroix, crépuscule de sang nimbé d'émeraude, aux étoiles plus petites qui rehaussaient l'azur, à Diaz, à Tassaert, à Th. Chassériau, si méconnu, dont la trace est toujours visible et vivante en sa création ; la ligne d'Ingres ou le fusain de J.-Fr. Millet venaient orner sa mémoire : qui résisterait à l'*Odalisque ?* Mais, déjà, la lumière de Manet complétait logiquement la réalité de Courbet, la peinture marchait vers ses destinées, l'impressionnisme naissant se dégageait peu à peu des obscurités du réalisme ; en face de l'art français retrempé dans la vie, les Frères Préraphaélites d'outre-Manche confondaient la légende mystique

et l'observation minutieuse en invoquant d'abord la candeur : multiples influences, qui ont diapré l'originalité native de Fantin sans l'asservir, pareilles aux accords divisés de sa palette qui recomposent à distance la plus harmonieuse des symphonies ; et c'est ainsi que le peintre des portraits austères devint le poète des féeriques visions. Il a montré le double courage de portraire loyalement la vie, alors qu'elle était suspecte, de célébrer librement le rêve, quand il était méprisé. Chaque maîtrise est un enseignement : entre Manet parisien et Puvis de Chavannes épique, une chaire de poésie française était réservée au poète qui saurait transposer sur la toile les frissonnantes inspirations d'un Schumann, et Fantin recueilli l'occupe éloquemment et discrètement tout ensemble, tel un Henri Heine de la peinture chez qui l'ironie du philosophe affine le sentiment du rêveur. Dans son âme, la musique a nerveusement transfiguré l'intimité sans la bannir, comme ces harmonies lointaines qui se font les complices de nos soirs d'automne ; mais le quattrocentisme de la *Damoiselle Élue* ne pouvait enjôler l'artiste à la fois moderne et français qui avait décrit l'*Atelier des Batignolles;* nul n'est moins pédant que cet érudit poète. Ses négligences même témoignent sa franchise. Si bien que son art, fait de vérité fière et de style magique, concorde avec la fresque noblement novatrice de Puvis de Chavannes pour réconcilier dans une commune admiration les amoureux de la vie et les fervents du songe, les peintres et les artistes, les observateurs et les mages.

Telle est la page d'histoire que je lis en moi, cependant que mes yeux charmés vont de la *Nuit* tentatrice à la *Tentation* nocturne. Tout un passé respire en elles, car il concourt à leur naissance : l'expression d'un regard ou d'un sourire ne dévoile-t-elle pas de ces hérédités gracieuses ? Estampille du caractère intérieur ou de l'éducation lointaine, — le « péché originel » de nos songes devient un signe d'élection, quand la noblesse innée du style magnifie les rapports ou les affinités. Rattacher un maître à son temps, ce n'est plus le diminuer, mais le grandir, car l'analyse atteste une victoire. Et le propre d'une œuvre, variété d'impressions dans l'unité d'expression, c'est de révéler à chaque spécimen nouveau des nuances nouvelles. La création, comme la nature, apparaît une et diverse.

La *Nuit* est la dernière éclose des exquises fleurs crépusculaires

que l'admirateur de Delacroix et de Schumann colore voluptueusement dans l'atmosphère mystérieuse : n'est-elle pas assez proche parente de cette *Nuit*, vaporeux pastel qui me chantait les baudelairiennes *Tristesses de la Lune*[1] ? Mais n'en restons pas aux surfaces : par la volonté de la teinte et de la forme, la sensation devient tout autre. Ce n'est plus la *Nuit* lamartinienne que nacrait une lueur, ni l'*Aurore*[2] sévère qui descendait des nuées profondes : il y a comme un épicurien sourire dans le rhythme nouveau, geste assoupi du bras souple qui répand l'ombre, ligne mutine du gras profil, retroussis coquet des cheveux roux, nudité douce de la magicienne drapée de saphir sous les feux orangés du jour. — *Carpe noctem !* C'est la même incantation silencieuse que murmurent les voix des claires ténèbres incarnées dans ces jeunes chairs et ces voiles subtils assiégeant la bure morose du moine en prière : un paysage comme le comprenaient les Vénitiens, meublé de tièdes apparitions. Sur un fond tourmenté de lune romanesque, elles montent, elles se balancent, elles s'enlacent. Un frisson lilas s'enlève sur les gris argentins du ciel, la fiancée brune se dresse timide et grave parmi les galbes nus et les cheveux libres, une blonde assise sourit dans l'or de sa robe, un couple rose et turquoise d'aériennes amies s'étreint avec une pitié railleuse, et le rubis scintille en la coupe lunaire : ô le mépris aigu plissant les traits amincis du replet fantôme qui se penche, à rendre jaloux Tassaert ! L'évocateur de *Saint Hilarion*[3] se montrait plus luxurieux, donc plus triste : du procédé poudroyant de Fantin s'exhale toujours comme une vague mélodie ; libre aux cuisiniers de la peinture de soutenir que ce n'est pas « un procédé de peintre » :

La musique est dans tout. Un hymne sort du monde.

Une chasteté de pastel poétise et l'amour et l'enfer ; la vision de l'artiste demeure virginale ; et les nuits qu'il chante avec son pinceau léger comme un crayon tendre, ne sont jamais indignes des Dianes qui hantent le sommeil des Endymions.

Aux Champs-Élysées, bien dénommés dans l'espèce, l'inspiration d'un maître se limite en un petit espace pour nous ravir avec elle vers l'infini

[1] Salon de 1895, *pastel*.
[2] Salon de 1894, *peinture*.
[3] Première vente Alexandre Dumas (Hôtel Drouot, mai 1892).

De la nuit romantique et du songe et des temps ;

au Champ-de-Mars, l'ample décor d'un jeune nous retient à la terre embellie par les jumelles floraisons du printemps vert et du cœur. *La Vie :* tel est le titre audacieusement bref que Victor Prouvé donne à sa *Frise décorative* pour la cage de l'escalier d'honneur d'une mairie ; et son large résumé justifie son ambition. Trop heureux les bons citoyens d'Issy-les-Moulineaux, s'ils goûtent ce bienfait pittoresque ! Deux chemins s'offrent à l'artiste, au philosophe, pour nous arracher aux trivialités journalières : l'exil éperdu vers le rêve ou l'apothéose du réel ; c'est elle qu'a choisie le portraitiste intime et fort qui retient le franc sourire et la grâce loyale. Avec Lucien Simon, Victor Prouvé compte parmi ceux dont les débuts rayonnèrent la droiture et la franchise. Son *Deuxième cercle* dantesque, qui le fit boursier de voyage au Salon de 1889, décelait des qualités de fougue décorative aux prises avec l'infernal tourbillon de flammes et de sang ; mais la personne humaine préoccupait surtout cet ami de la vérité ; dans le portrait d'abord, il se distingua. Les bonnes impressions sont les plus durables : c'est pourquoi je retiens encore *Mesdemoiselles Gallé, L'ami Vernolle,* les effigies rapides et justes qui m'apportaient la saveur sincère de la « Lorraine artiste » ; cette année, je convie tous les friands de claire intimité devant les trois *Portraits* groupés qui éclairent la pénombre défavorable du Salon bleu : découpé sur une baie ensoleillée où frissonnent de pâles verdures, un profil robuste, militaire, grisonnant et paternel se détache, tandis que deux jeunes femmes interrompent la lecture du roman pour sourire au portraitiste invisible : à Damvillers, Bastien-Lepage n'a jamais rien écrit de plus vivant que ces deux sourires, l'un quelque peu dur, adouci par l'éclair brun d'un regard piquant, l'autre limpide et douillet, aux yeux clairs ; et le jour tamisé se joue sur les carreaux des blouses écossaises, s'arrête sur une fine main distraitement posée sur les reflets du menton. C'est le secret du naturel. Et c'est le naturel rehaussé de style qui décore les trois compartiments de la *Frise.*

La Vie dans l'Art, ou, si vous préférez, l'Art dans la Vie : voilà, théoriquement, un capital procès toujours pendant, et j'entends d'ici nos deux avocats qui voudraient bien intervenir : « Je ne sors pas de mon sujet, je reste dans la vie », dit l'un, « le plus

haut et le meilleur enseignement donné par les maîtres est qu'il faut regarder la vie ; soyez de votre temps et l'œuvre viendra[1].» Et l'autre de riposter : « L'œuvre d'art ne continue pas la rue ni la campagne, et tu ne connais pas ces ciels et tu ignores ces visages... L'artiste doit être le sans-patrie, puisqu'il possède un moyen de s'exprimer qui ne connaît pas de frontières : la forme humaine... La vie s'arrête où l'art paraît...[2] » Et la question du sujet se complique de la question du costume : « Bravo ! le Moderne... Vois-tu, le Moderne, il n'y a que cela. Une bonne idée que tu as là... Est-ce que tous les peintres, les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leur temps qu'ils ont dégagé le Beau ? Est-ce que tu crois que ça n'est donné qu'à une époque, qu'à un peuple, le Beau ? Mais tous les temps portent en eux un Beau, un Beau quelconque, plus ou moins à fleur de terre, saisissable et exploitable... Voyons, tiens, Balzac ?.. Et il n'y aurait plus rien pour l'artiste dans l'ordre des choses plastiques, plus d'inspiration d'art dans le contemporain !..[3] », s'écrie l'indépendant novateur, à qui l'intransigeant défenseur des Normes réplique aussitôt : « Il n'y a qu'un art dans tous les arts, l'allégorie, c'est-à-dire la représentation la plus synthétique possible d'une série de faits, d'idées... En outre, l'Art étant basé sur la signification des formes, l'époque qui a banni toute forme significative s'est volontairement exilée de la représentation esthétique. Les êtres et les choses contemporaines ne seraient-ils pas vulgaires en eux-mêmes, ils le deviendraient par le seul fait de leur transposition sur le plan émotionnel... Il est permis au vêtement d'être neutre, c'est-à-dire de ne pas aider à l'expression ; mais il est défendu au vêtement d'être agressif, c'est-à-dire de démentir l'expression... Je défie que l'on cite une seule œuvre de forme contemporaine qui résiste au voisinage, sur un mur de Musée...[4] »

En art, la démonstration la plus rigoureuse et la plus élégante tout ensemble est une œuvre : l'an dernier, je remarquais déjà *La Peinture*, de L. Simon, et *Tendre automne*, de Steck, comme plus significatives sous leur vêtement contemporain que maints présomptueux poncifs. *La Vie*, de Prouvé, est encore une exception

[1] Affirmations de Jean Dolent, de Gustave Geffroy, de H. Taine d'après Gœthe.
[2] D'après la préface du Catalogue (VIe Salon de la Rose + Croix).
[3] Sortie de Chassagnol, dans *Manette Salomon*.
[4] Sar Péladan, *l'Art idéaliste et mystique ; — passim*.

qui confirme la règle : le portraitiste a puisé dans son âme lorraine le charme poétique qui agrandit la réalité jusqu'à la synthèse, le charme réel qui étaye la synthèse sur la nature. Sa modernité ne choque point les yeux, d'autant plus que la destination populaire de son vivant poème ne permettait guère l'anachronisme olympien des parures idéales. Son « allégorie réelle », dirait le maître-peintre d'Ornans, ne renie point la particularité simplifiée des costumes ; mais, non content d'observer les aspects actuels de la vie, il les transfigure, il les élève, il les exalte par la sobre ampleur des lignes et des teintes ; le poème d'une heure devient le poème de toujours ; la date des formes ne leur envie plus l'éloquence : secret d'artiste, qui corrige par l'eurythmie devinée les adresses du métier et le fard des apparences, qui reste également distant de l'animalité, de la quintessence ; un réaliste d'hier eût calqué niaisement un fragment des choses et des êtres ; un idéiste de demain s'arrêterait puérilement à l'abréviation linéale et chromatique qui réduit la peinture aux bariolages de l'affiche. Ni trivial, ni mystique, Prouvé démontre que le Vrai devenu le Beau n'est pas une chimère de pédant égaré parmi les songes éveillés qui sont la vie : essai de style vécu, dont s'exhale un souffle de gai panthéisme et d'ingénue volupté ; fleurs du bien, que déparent à peine, çà et là, quelques parfums moins purs et quelques torsions plus factices.

Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe,
L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe,
Belles, et toutes deux joyeuses, ô douceur !
Voyez, la grande sœur et la petite sœur
Sont assises au seuil du jardin, et sur elles
Un bouquet d'œillets blancs aux longues tiges frêles,
Dans une urne de marbre agité par le vent,
Se penche, et les regarde, immobile et vivant,
Et frissonne dans l'ombre et semble, au bord du vase,
Un vol de papillons arrêté dans l'extase.[1]

Que ne suis-je le Victor Hugo des *Contemplations*, pour tâcher de vous traduire à mon tour, sur le ciel rose-thé, les rives ombreuses et le fond verdoyant d'une Seine familière, les groupes harmonieux qui sont les portraits idéalisés de nos courtes joies ? Les jeunes mariés se détournent sans regret des rondes virginales, les enfants

[1] Victor Hugo, *Les Contemplations,* livre premier, III (daté de la Terrasse, près Enghien, juin 1842).

jouent, les demoiselles chuchotent et les mères songent, plus loin des terrassiers se courbent silencieux sur la tâche au bruit frais des babils, et l'espoir du nouveau-né sourit devant une aïeule. Quel accent de jeunesse dans l'extase élancée de la jeune mère blonde ! Groupe familial heureusement saisi. La ligne est un langage qui anoblit les frondaisons, les perspectives ou les sourires ; et la couleur la plus vaporeuse est enclose dans un vibrant contour. Sur les brumes mauves du fleuve ou les grands ombrages des arbres, une chevelure brune met sa note vive ; l'éclat des géraniums se découpe au premier plan, près des robes claires. Devant une pareille largeur de style décoratif, qui manque à la pauvreté de Sinibaldi [1] comme à l'opulence de G. La Touche [2], le peintre apaise son regard, le rêveur maudit les malignes visions de sa solitude : le besoin d'aimer, hors duquel tout est vain, s'épure en action de grâces. Ainsi regardée, la Vie devient œuvre d'art. A l'artiste qui réalise une imagination si poétiquement française, disons simplement merci.

La nature ! C'est elle à son tour qui habite la haute fresque austère que Jean-Paul Laurens destine, comme pendant à la *Muraille* de 1895, au Capitole de Toulouse. Laurens paysagiste et décorateur ! Le fait paraît assez inattendu pour que les yeux s'y arrêtent. Le nom du peintre évoque d'abord le mâle historien des *Récits mérovingiens* et des aquarelles pour *Jeanne d'Arc,* celui qui, parmi l'éclat royal des pourpres, des brocarts, des ors et des soies, a le mieux entendu la rudesse moyen-âgeuse de nos origines, le peintre à la réflexion tenace et probe. *L'Interdit, Le pape Formose, François de Borgia, Robert le Pieux* brillent entre les souvenirs suggestifs de mon enfance, comme l'illustration esthétique et pittoresque de l'histoire apprise, du passé révélé ; fastueuses fenêtres ouvertes sur d'inquiétants lointains, divinations colorées ayant l'accent de la chose vue, que j'aperçois toujours à l'Exposition Universelle de 1878, au Champ-de-Mars, dominant de leur allure pensive tant de mondaines médiocrités. Chroniqueur sagace et peintre empourpré dans la pacotille du plein-air, Laurens fut un de mes initiateurs, tel un libre héritier des convictions d'autrefois ; j'ai plaisir à lui rendre enfin justice devant une page nouvelle de son œuvre : paysage qui ne détonnera point dans la série des annales patiem-

[1] *Le Commerce français* (Champs-Élysées).

[2] *Allégorie de la Paix, panneau décoratif pour la mairie de Saint-Cloud* (Champ-de-Mars).

ment écrites, car c'est un vrai *paysage historique*, non plus honoré par les pas des héros ou des nymphes amies des frais ombrages, mais daté par de moyen-âgeux laboureurs debout sur la terre nue; et, telle une large miniature d'un missel géant, le décor est encadré d'arabesques. Le dernier peintre d'histoire a représenté le *Lauraguais* fertile et triste, le *Lauracensis ager* vierge des chevauchées de Simon de Montfort, les calmes labours épargnés par le sang des guerres albigeoises. Le dessinateur met toujours du style dans l'observance des gestes et des formes, soit qu'il raconte l'activité confuse du siège au sommet crénelé de la *Muraille*, soit qu'il trace au pied des collines arrondies les longs sillons ; ce style réside moins dans l'eurythmie décorative de l'ensemble que dans la vigoureuse interprétation des personnages ou des groupes : c'est l'art du portraitiste supérieur, qui fait de l'idéal avec la traduction concise du vrai. Or, tout paysage, comme tout portrait, étant une nature assimilée par une âme, le Midi morose de J.-P. Laurens n'est ni la féerie violette de Montenard, ni l'éblouissement cru de Gagliardini, ni la virtuosité tonale de Vollon ; astreint aux pâles matités du genre, le décor ne rappelle pas non plus la tendresse héroïque de Puvis de Chavannes ou la lumière enfiévrée d'Henri Martin. Depuis les panneaux du Panthéon, Laurens lui-même a tempéré sa palette murale. Une gravité tout automnale et toute romaine tombe de l'outremer terni d'un pan de ciel sur les contre-forts puissamment arc-boutés des monts languedociens, où l'ombre mouvante d'un grand nuage échancre l'espace entre les bœufs lointains qui cheminent. Au fond de la vallée d'ocre et d'or, une saulaie bleuâtre serpente avec le thalweg des eaux devinées ; de fluets peupliers s'estompent ; et vers nous, au premier plan, sur la glèbe violetée de soleil, ombragée de nuages, où les mottes brunes s'alignent parallèlement sous l'éclair dur des charrues pesantes, trois couples de bœufs accomplissent inconsciemment leur tâche lente avec la solennité d'un devoir. Impassibles comme eux sous le joug, les serfs peinent sous la clarté, les capuchons gris ou les coiffes blanches se découpent sur la plaine indéfinie ; ce sont les humbles dont Jean-François Millet retrouvera le souvenir sur nos calendriers manuscrits du moyen-âge ; et ne maudissons plus ici la « tache contemporaine » ou rétrospective du paysan, « qui inflige une date » au paysage, car de l'aspect du bon manant son ancêtre, qui, loin des fêtes et des guerres, passa,

figurant anonyme et muet, dans un décor toujours pareil, un contraste puissant s'élève : le costume réconcilie la nature immuable avec l'éphémère histoire ; un émoi viril se dégage du spectacle imposant de la Vie éternelle...

C'est J.-P. Laurens qui fut choisi, lorsqu'Henri Martin personnifia le Peintre dans la première partie de sa *Frise décorative* pour l'Hôtel-de-Ville de Paris : loyal hommage qu'un disciple indépendant et respectueux rendait magistralement à son maître. Cordial et grave, sous le vol blond des Inspiratrices, l'ample palette au pouce, Laurens évoquait en face du Poète la mise Renaissance et l'attention robuste des mâles contemporains d'Albert Dürer. Et l'historien de l'Art, qui s'attache aux documents extérieurs plutôt qu'aux secrètes affinités, pourrait brièvement remonter le cours d'un siècle en rétablissant les seules filiations d'élève à maître : Henri Martin se réclame de Laurens, Jean-Paul Laurens du classique Léon Cogniet et du Toulousain Bida, le vieux dessinateur qui, de son frais séjour de Buhl (Alsace), envoya jusqu'à la fin des scènes bibliques[1] ; Bida fut élève de Delacroix ; Léon Cogniet, comme Eugène Delacroix, de Guérin ; Guérin sortit de l'atelier de Regnault[2], rival de David : ce fait ne donne-t-il pas un semblant de raison à celui qui nous déclare tous élèves du génial Conventionnel ? Mais, en même temps, ces noms rapprochés prouvent combien la personnalité native l'emporte sur la science acquise. La poésie de Fantin-Latour, d'Henner, de Puvis de Chavannes ou de Gustave Moreau n'ont-elles pas déjà montré comment un artiste use et triomphe des influences ?

Poursuivant son enquête, le méticuleux inquisiteur n'aurait nulle peine à retrouver le confluent classique et romantique dans le beau fleuve crépusculaire qu'épand la magie d'Henri Martin. Deux années de suite[3], devant les splendeurs sereines de la *Frise*, j'ai trouvé plaisir à reconstituer l'histoire esthétique d'un visionnaire savant qui des ombres dantesques de l'*Ugolin* s'est haussé peu à peu jusqu'aux plus mélodieuses vibrations des soirs d'avril. Dans l'air mauve, où les lueurs occidentales prenaient la forme de fûts harmonieux, de feuilles frémissantes et de blanches Muses, il était captivant d'ouïr encore, parmi les frissons clairs comme

[1] Salon de 1895, *L'Enfant prodigue* (deux aquarelles).

[2] L'auteur de l'*Éducation d'Achille*, gravée par Bervic.

[3] Cf. nos *Salons* précédents (*L'Artiste*, nos de mai 1895 et d'août 1896).

des strophes, les échos du passé qui rattachaient le peintre et le penseur à ses origines : c'était, sous le front rasséréné, comme une théorie d'œuvres audacieuses et rhythmiques, de vastes pages qui disaient l'espoir de l'artiste empruntant le procédé le plus scabreux de tous, le néo-impressionnisme[1], afin de transformer insensiblement ces atomes épars en une symphonie consonnante, *Chacun sa chimère*, l'*Homme entre le Vice et la Vertu*, la *Douleur*, l'*Inspiration*, les *Troubadours* rouges sous la futaie glauque où Dante a passé, amples essors qui, sans crainte des railleries philistines ou des dénigrements confraternels, affirmaient l'hymen de la jeune couleur avec l'esprit soufflant des anciens jours ; et, comme « sans la liberté de blâmer il n'est pas d'éloge flatteur », notre critique spontanément admirative ne craignait point de relever quelques formes un peu flasques, quelques harmonies trop squameuses sur la toile à peine couverte. Mais la lente contemplation de la double *Frise* versait dans l'âme rafraîchie un printemps qui ne s'oublie pas : après lui, comment mieux faire ? Comment vaincre la divine musique des feuillées pures et des lyres ? La sainte émotion de la sérénité n'est-elle pas la plus athénienne des joies ? Le sage indique le moyen d'égaler les maîtres : « En étant autres » ; eh bien ! l'artiste de race n'a qu'une voie pour triompher de lui-même et couper court aux comparaisons : appliquer son savoir constant à des inspirations nouvelles ; ce qu'a fait Henri Martin. Le poète de la *Frise* pouvait dire de soi comme de son héros précédent :

Il suivit la Vertu, qui lui sembla plus belle...

Aujourd'hui, c'est le Vice que le coloré psychologue exprime sur la toile immense. Aux probités nul sujet n'est interdit. Après un élan de style des plus fiers, il est permis de tenter la plus vibrante expression, *Vers l'abîme...* C'est le titre de la victoire nouvelle que le penseur gagne sur les périls obscurs de l'idée, que le peintre remporte sur les écueils chatoyants de la couleur. En regard de la synthèse, âpre ou gracieuse, où Laurens et Prouvé traduisent la nature et la vie, il y avait place pour la pensée : or, cette préoccupation du symbole s'allie aux désirs les plus modernes. L'idée, la synthèse, le symbole ! Tous les ateliers retentissent de ces belles rêveries. Maître par sa palette, H. Martin, par son rêve,

[1] Cf., aujourd'hui encore, le *Silence* (peinture) et une *Muse* (cire et pastel).

[illegible] de la peinture [illegible] le défend des excès [illegible] idée vibre dans [illegible] et la pensée [illegible] nt leur profondeur sans verser leur ombre.

[illegible] dès l'entrée, surgit l'impression d'une harmonie à la fois plastique et lumineuse, du décor qui est l'obligatoire vêtement de l'idée : [illegible] lisme d'aujourd'hui, c'est toujours le sens français du pittoresque qui sauvait de l'énigme les Baudelaire, [illegible] c'est la « fête des yeux » qui prépare et traduit l'émoi du drame ; [illegible]

[illegible]

[illegible]

Tel m'apparaît le monstre noir entraînant l'essaim meurtri des éternels désirs, le monstre victorieux comme une *Samothrace* funèbre, conduisant l'armée de la virile hécatombe qui roule sur ses pas adorés, au grand soir étrangement nuageux des tempêtes prochaines. Moderne mais éternelle, en ses voiles de crêpe aux manches bouffies, à la jupe balayante, qui semblent interpréter le costume contemporain sans s'y asservir, c'est la fée charnelle, la sphynge au rire faux qui règne par le mensonge : elle vole plutôt qu'elle ne marche, comme la chauve-souris nocturne dont elle a les ailes ; une couronne sombre étreint ses bandeaux plats, et n'y aurait-il pas un mordant soupçon de satire dans cette fière coiffure vulgarisée par les snobs ?.. Un éventail de plumes de paon noie ses traits perfides. Sous le soleil qui les cuivre, ses bras nerveux, sa gorge grasse, ses cuisses brutales et ses jambes rondes transparaissent dans les voiles, et ses pieds nus chaussent des escarpins provocants. Pour corser l'accoutrement luxurieux et sépulcral, un « suivez-moi, jeune homme » jaune s'envole de sa nuque douillette, une ceinture de pavots s'épanouit sur le ventre nu. C'est la *Venus victrix* de l'Enfer, qui dévale sur un terrain jonché de fleurs et de morts. Et, sans un regard pour ses victimes, elle tend de sa main gantée d'une mitaine un bouquet d'orchidées perverses. L'art sait le secret de rendre divins les « moments horribles », et les « monstres odieux » vraisemblables : invention subtile, mais personnelle, ne rappelant pas les goules baudelairiennes de Félicien Rops, les *Fleurs du mal* que le Flamand Middeleer a voulu transporter sur la toile, au Salon mystérieux de la Rose + Croix ; ce seraient plutôt les *Toulousaines* du poète Laurent Tailhade qu'il conviendrait d'évoquer devant sa course implacable, les filles hautaines comme des reines : « Ce sont vraiment les fleurs de la lumière, ces belles gouges des faubourgs, aux yeux calmes et hardis, qui, sur l'aire des marchés ou dans le préau des fabriques, portent avec orgueil leur geste d'impératrices, la ligne majestueuse de leur profil romain. Fleuristes, cigarières ou vendeuses de fruits, la flamme du Midi s'épand de leurs cheveux nocturnes, de leurs profonds regards. Telles, au temps des gloires ancestrales, quand la vieille métropole de la Gaule Narbonnaise brillait d'un éclat sans pareil à travers les cités du Midi ; telles, parmi les troubadours et les sonneurs de sirventes, apparurent leurs sœurs exquises d'autrefois... Leurs prunelles de braise

flambent, et flambe aussi leur rire clair... Comme la Crétoise Ariane, les belles Toulousaines demandent du soleil[1]... »

De l'infini bleui tous accourent, et pas un ne pourra la saisir, posséder sa chair, voir son visage : déjà, dans la glaciale demi-teinte des ombres allongées qui grandissent, un froid cadavre a mordu la poussière ; déjà, les corbeaux croassent obscurément sous l'or violet des hautes nuées ; et, cependant, mille bras se lèvent, éperdus, confiants, désespérés... Au premier rang, les vieillards tombent, ombragés par la fuite inexorable du fantôme ; et, bientôt, ils mourront là, entassés, écrasés, étouffés dans leur démence ; mais la réalité leur échappe, le songe met encore à leurs fronts des roses lumineuses, à leurs lèvres de béats sourires ; ils sont tous là, les vétérans de la débauche et du rêve, le Don Juan biblique et nu qui poursuivait Suzanne, le pauvre et le prince, et le mauvais riche et le bon poète ; l'un d'eux supplie et ricane, à califourchon sur un troubadour expirant ; et les manteaux rouges s'orangent près des plis verdâtres, sous l'or saumoné du soir. Exquisément, une frêle fiancée verte adresse en vain la prière blonde de ses mains jointes et de ses cheveux épars ; mais son jeune Romain de la décadence tend ses bras joyeux vers le spectre. Romantique, un vieillard implore, les jeunes vieilliront dans leur vertige, et des bras rapetissés se dressent à l'infini...

J'ai mis dans cette longue description la joie que le peintre a dû ressentir face à face avec la toile en l'atelier solitaire ; ce que je ne puis ajouter, c'est le mouvement qui enfle l'ouragan de rêve et de chair, c'est le style qui grandit l'empire du mal à la beauté du symbole, c'est l'expression qui fait parler les profils et les gestes, c'est la maîtrise enfin possédée qui fait servir les étranges réalités de la couleur lumineuse au rendu concret d'une vision. — « Tout est un peu vrai », dit le philosophe Jean Dolent, mais l'artiste qui est en lui se reprend aussitôt : « Non. Quelle porte ouverte aux neutres ! » Or, le concours de qualités diverses, ici déployées, n'a rien de commun avec le sournois éclectisme. Le procédé se condense, la brosse se calme, la palette s'affermit, d'excellents morceaux ne font nul tort à l'ensemble. Une vive leçon d'eurythmie émane d'un harmonieux cauchemar. *Vers l'abîme* est une vivante œuvre d'art, l'élan d'un peintre vers l'Idéalité moins

[1] *Toulousaines*, chronique de Tybalt (*L'Écho de Paris* du mercredi 15 juillet 1896).

décevante que la Luxure, le long effort d'une âme artiste, le plus vaillant et le plus complet qui s'offre aux Champs-Élysées.

Vers l'abîme : n'est-ce pas au même gouffre que nous appellent coquettement les sirènes qu'un nouveau venu, Crébassa, campe au seuil de son *Café de nuit ?* — Comment ? Que dites-vous ? — De son *Café de nuit ;* eh bien ?.. — Eh mais, sans recourir aux foudres vengeresses du sénateur Bérenger, et pour s'en tenir à l'esthétique, puisqu'il est avéré que le Beau n'est qu'un reflet du Bien, peut-on répéter ces trois mots sans malaise ? Comment un artiste peut-il ainsi désigner l'œuvre d'art de ses rêves ? Comment un peintre même, c'est-à-dire un volupteux de la palette, peut-il s'asseoir un instant devant ce mensonge nocturne et ce fard ? Et c'est parmi les beaux décors et les lointaines légendes, que vous, salonnier complice, vous consentez à me mettre sous les yeux une pareille tranche de la vie ? J'entends d'ici la mercuriale d'un John Ruskin ! Oyez d'abord son émule[1], le grand-maître de l'Ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal, excommuniant de son oratoire toute « contemporanéité », surtout malsaine : « En vertu de cette affirmation de Wagner que *l'art commence où finit la vie,* en vertu des progrès de l'instantané, rien de ce que donne l'objectif ne relève de l'Art. » Or, l'objectif donnera : un *Café de nuit...* — Croyez-vous ? Et l'avocat de la « poupée sublime » réplique à l'esthète, avec Chassagnol : « A côté de l'homme, il y a la femme, la femme moderne. Je te demande si une Parisienne, en toilette de bal, n'est pas aussi belle pour les pinceaux que la femme de n'importe quelle civilisation ? Un chef-d'œuvre de Paris, la robe, l'allure, le caprice, le chiffonnement de tout, de la jupe et de la mine !.. Le Moderne tout est là. La sensation, l'intuition du contemporain, du spectacle qui vous coudoie, du présent dans lequel vous sentez frémir vos passions et quelque chose de vous, tout est là pour l'artiste... » Voilà donc les nerfs aux prises avec l'idéal : au tableau d'offrir la conclusion.

Il s'agit de parler franc. Donc, je récuse les snobs. Que les uns grossissent leur indignation pour flatter les sages, que les autres exagèrent leur contentement pour masquer leurs rides, je gage que pas un témoin questionné n'a remarqué l'œuvre : nul compte-rendu mondain ne la signale ! Mais tous les poètes noctambules

[1] Pour la hauteur de vues ; car, si J. Péladan préconise le *choix* au nom de l'*Art,* J. Ruskin le condamne au nom de la *Nature :* Nord et Midi.

connaissent le duo complexe de l'être avec l'ombre, pudique blancheur des nuits de lune, railleries des devantures insolentes aux étoiles plaintives, brusque haine pour la rue noire qui donne un avant-goût de l'enfer ; et, l'an dernier, après avoir quitté la rive gauche où J. Besson montrait l'hiver en haillons *Devant Saint-Sulpice*, j'osais conclure : « En regard de cette atmosphère religieuse, quel Tannhäuser parisien dira les nocturnes de la rive droite, la vie contrastée dont les chroniqueurs Charles Hermans et Norbert Gœneutte [1] n'ont détaillé que l'anecdote, le Paris d'après minuit, du Baudelaire plutôt,

Où la volupté rit, jeune et si décrépite,

les bancs de vagabondage et de sommeil que frôlent dédaigneusement les filles en toilette avec l'étrangeté du fard et le luxe aphrodisiaque de leurs jupes fanées ?... [2] » Paul-Édouard Crébassa vient d'exaucer mon vœu. Dès mon premier matin d'exploration, je remarquai son œuvre méconnue, sa palette colorée, son nom très obscur, que je prendrais pour un nom étranger si le catalogue ne m'apprenait son origine méridionale. Et le peintre, non plus que moi, n'a rêvé de transposer sur la toile vierge la psychologie plutôt sommaire des consommés tièdes ou des œufs durs ; je le distingue et l'exhorte et l'absous, parce que son regard a compris le visible parfum de deux fleurs nocturnes, la beauté des Tanagras noires qui hantent l'aube factice des lumières. Retenez son nom : ce noctambule est un peintre, et ce peintre est un artiste.

Heureuse inconscience des anciens ! Antiquité bienheureuse, où le poète appelait à la fin du repas frugal Thestylis ou Lydé la joueuse de flûte, où l'admirateur de Sophocle et de Phidias pouvait admirer la danse plastique des courtisanes sans forfaire à la Beauté ! La vie harmonieuse et l'art souverain se pénétraient ; alors, on vivait le Beau par tous les sens ; Aphrodite régnait, terrible et légère. Eh bien ! devant l'épisode moderne transcrit par un Latin, je retrouve quelque trace du culte aboli, de la religion lointaine de la forme. Sous les apparences perpétuellement métamorphosées, le désir et l'amour ne changent pas : Bréda, Suburre ou

[1] *A l'aube* (Salon de 1876 et Exp. Un. de 1878, École belge) ; — *La soupe du matin, chez Brébant* (Salon de 1880 ; Exposition posthume d'avril 1895 ; Musée du Luxembourg, 1897).

[2] *L'Art aux Salons de 1896*, II, § 1. — Cf. l'*Art aux Folies-Bergère : Séverin* (*L'Artiste*, nº de décembre 1896).



CAFÉ DE NUIT

Racotis, ce sont pareilles splendeurs et pareilles misères. Qu'importent les costumes et les noms ? Mêmes parures et mêmes ruses, qu'elles soient longuement élaborées devant le miroir de bronze ou la glace biseautée de l'armoire en palissandre. Pannychis ou Glycère, Adeline ou Lucienne, qu'importe ? le poète, l'artiste ne retient de votre ombre qu'un beau prétexte d'œuvre d'art.

Ni photographie, ni pornographie, ni philosophie : Crébassa n'est pas un romancier documentaire dressant un procès-verbal égrillard ou satirique ; il n'est pas un modiste épiant le ridicule de la robe qui transforme tour à tour notre compagne « en sonnette ou en parapluie » ; il n'est point un penseur analysant sous le rire du fard « la lèpre des âmes », un romantique sentimental, pleurant sur les prostituées qui passent,

Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur...

Non, rien de tout cela ! Sans hypocrisie bourgeoise ni corruption demi-mondaine, laissant à d'autres l'allégorie banale[1] ou l'instantané plus terre à terre[2], le peintre semble se rappeler Delacroix : « Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de la raison : c'est comme les beaux vers ; toute la raison du monde ne les empêche pas d'être mauvais, s'ils choquent l'oreille...[3] » Et Delacroix, qui reluquait tous les jeux variés de la lumière, goûterait ici les reflets du satin noir jaunis sous l'action des lustres. Donc, elles entrent, les deux amies pareilles comme deux sœurs, sveltes et grandes, vues de dos, décentes, et la souplesse laiteuse des chignons blondis autorise l'hypothèse des plus conquérants visages... Une rose frôle l'excentricité des chapeaux à plumes, la nuque brille et s'arrondit sur le corsage échancré, une ceinture blanche presse la taille mince, et le gant blanc, qui cesse au coude replié, retient l'orgueilleuse ampleur de la jupe luisante : l'allure de tous les soirs, le geste contumier sont pris sur le vif, et les noirs s'enlèvent voluptueusement sur les fonds clairs où des couples sortent, où poudroient les robes vertes ou gorge-de-pigeon des concurrentes qui posent leur verre avec un regard jaloux. La tache discrète du

[1] *Séduction,* par Mark-Lajos : un habit noir entouré d'apparitions.

[2] *Le caveau du « Soleil d'or » au quartier latin,* par Évenepoel ; *Fête foraine,* par Abel Truchet ; *Gaieté* (gouache) et la remarquable *Valse* de Minartz.

[3] *Journal,* tome III, fin (22 juin 1863, au crayon).

maître d'hôtel courbé sur le jour cru des nappes ne détruit pas l'ivresse sereine des yeux artistes, le *sursum corda* des prunelles qui se remplissent d'harmonie. L'art silencieux de la peinture peut seul exprimer ces joies calmes; la sensation s'y épure, et cela sans visée décorative ni symbolique, qui complique ou compasse toujours plus ou moins les choses. La dimension du cadre n'est pas un obstacle. Peut-être aussi l'artiste ne peint-il pas directement sur nature, afin d'arriver sans effort à cette largeur vivante de synthèse.

De ces « marchandes d'illusions », dirait Banville, élégamment noires sur les harmonies pompéiennes des parois rouges et du parquet jaune, se retourner brusquement vers l'*Illusion* bleue de Bellery-Desfontaines, n'est-ce pas remonter le fleuve anobli du rêve ? *L'Illusion, panneau décoratif,* ainsi se désigne le rectangle mystérieux où l'adolescent blême tombe à genoux devant une virginale apparition : tonalité bleuâtre, qui est la note primordiale du poème ; atmosphère surnaturelle de poésie, qui n'est ni le saphir, ni l'azur : des fonds estompés où s'étale obscurément la glauque mer, une nef à la poupe dorée se devine, des cygnes romanesques, gardiens familiers du symbole, effleurent l'eau sombre; et l'exquise blonde aux bras nus incline ses cheveux pâles, ceints de l'amoureuse pâleur des turquoises ; sa forme incorporelle et douce transparaît sous son voile bleui qui devient mauve en s'allongeant vers la grève ; délicieux d'émotion candide est le geste de l'enfant prosterné dans la nuit des hautes herbes que surmonte la blancheur triste des hautes ciguës. La pointe d'une feuille rousse rompt la monotonie des ombellifères, une froide symphonie de lazulite et d'opale. Et qui dira la surprise émue comme une prière, le dialogue de l'enfant terrestre avec la lointaine Maïa ?

... Et il fut donc un temps, où nous nous aimions tous les deux, où je respirais la fleur de tes lèvres, — un temps où nous n'aurions pu croire que ce temps-là dût finir !...

En tout ce qui est pur, je te cherche, ô morte, et te revois : dans les regards des fleurs, dans les douceurs de mai, dans la neige sans tache des montagnes lointaines, — dans la neige surtout et l'azur des lointains, ô mes amours perdues, mes lointaines amours !

Tes regards ressemblaient à de grands horizons nocturnes, à des horizons tout fleuris d'étoiles : et mes désirs buvaient tes yeux, comme une lèvre altérée d'air aspire la fraîcheur des nuits.

Ton amour fut une eau profonde, où, un soir de printemps, je noyai mon âme ; — un grand lac, une fraîche demeure, où il était si bon de se sentir mort, sans nuls pensers, ni souvenirs...

Entre la lune et la mer est un mystérieux accord : c'est pourquoi la lune attire la mer. — Ton visage ainsi attira mon âme, et mon âme s'émut et alla vers toi, par un mystérieux accord.

O toi, qui paraissais quitter l'air des cieux supérieurs, j'avais pitié pour toi, te voyant ici-bas offrir ta chair immaculée aux influences de la vie !

Si dans une coupe j'avais pu mettre la pureté de tes yeux, les douceurs de tes seins, et les boire, et mourir, — l'âme tout embaumée de toi !... [1]

Quel commentaire plus pur que les stances et les litanies d'un cœur poète, et notre éphémère entrevue avec l'*Illusion* n'a-t-elle pas tout le charme attristé des amours perdues ? La toile est savoureuse comme un songe des quinze ans ; elle rajeunit la pensée qui la contemple ; elle est opportune, après la « gloire du néant » que Crébassa, peintre de la vie, ose traduire avec un bonheur aussi hasardeux qu'exceptionnel ; elle est noble et elle est triste, comme tout portrait des êtres fragiles : « Plonge-toi dans le rêve », répond la déesse à l'enfant ; « sois bon, sois doux, sois aimant... Et sois poète aussi, crée de glorieux mensonges. Parle du bien, proclame la splendeur du beau ; n'évite quelquefois que de parler du vrai... Nous sommes ici-bas pour nous faire éternels... Ce monde t'ennuie : crée-toi ton monde... [2] » Pour qu'une toile muette ranime de telles paroles, il faut qu'il y ait une étroite sympathie entre l'atmosphère et l'idée : c'est le mérite de l'*Illusion*. Le décor évoque naturellement l'univers intellectuel où le vieil instinct romantique se rajeunit au souffle étrange des intentions plus subtiles ; il saura plaire à l'esthétique raffinée de ceux qui vont demander aux Préraphaélites d'outre-Manche un écho septentrional des naïvetés primitives ; il appellera les délicats sans blesser les peintres. Sous la matité des valeurs et la simplicité des contours, la justesse française reparaît dans le modelé très sûr de l'enfant. Auprès d'Aman-Jean, d'Armand Point, toujours absent, en regard des penseurs qui se méfient de l'époque triviale, Bellery-Desfontaines inaugure une nuance personnelle ; sans doute, il aime, comme ses aînés, les grands horizons bleus que l'École lombarde ouvrait sur ses féeries ; mais son dessin, sa palette sont bien à lui. Dans

[1] Henri Cazalis, *Le livre du Néant* (Paris, Lemerre, 1872).
[2] *Ibid., passim.*

le pastel, dans l'art décoratif, de même[1], il affirme ses goûts d'ordonnance et de mélodie. *L'Illusion* de 1897 est le meilleur des efforts juvéniles. Je la replace en mon estime auprès des *Dernières lueurs* bretonnes de Wery, rêve et réalité. Qui parle de la fatigue des Salons ? La joie de découvrir compense tout. Seulement, dans l'espèce, le mot découverte est injuste, car, dès l'an dernier, de mâles *Portraits d'amis* m'avaient appris le nom du portraitiste, et, toujours, dans le musée du souvenir, habite l'*Amie* qui ramenait le soleil en poussant la porte de l'atelier morne[2] : avec l'*Illusion,* l'heureux débutant n'a fait que transposer le thème dans le mode mineur de l'immatériel. Mais, en passant du genre au décor, sa palette de vigoureuse s'est faite lunaire.

Henri Martin, Crébassa, Bellery-Desfontaines : trois noms qui font l'orgueil de Laurens. Le mythe refleurit dans l'âme latine, et la sève méridionale s'insinue diversement aux influences étrangères. A son tour, la marque d'Henri Martin est visible sur plusieurs cadres : la *Pêche miraculeuse* dans l'azur et le *Bon Samaritain,* de Cadel, élève de Merson, — un nom encore qu'il ne faut jamais oublier dans l'histoire du style, — et la symphonie en vert et en or où la Muse frêle de Boggio conduit un jeune couple éperdu *Vers la gloire;* sous l'œil incandescent d'un soleil énorme,

Bruit d'or parmi la verte et chaude somnolence[3],

un fleuve ébloui descend d'une montagne haute, et, sur la ville devinée sous les pins grandioses, des lueurs s'éteignent, des brumes vibrent : paysage de ligne classique et d'éclat moderne, qui, malgré quelques défaillances de formes, est déjà plus qu'une promesse. Que ce soit vers l'abîme ou vers la gloire, les cœurs artistes ont leurs raisons que la raison bourgeoise ne connaît pas. Après le crépuscule ardent, la nuit tiède : nocturnes toutes deux, la *Ruth* de Raynolt est très supérieure à la *Poésie* de Surand.

La fierté de J.-P. Laurens s'accroît d'un objet plus proche : et rien ne dit mieux l'évolution que la différence du père avec le fils. Trente années d'art produisent une nouvelle génération d'œuvres et d'idées. Le nerveux *Portrait de Pierre Laurens* nous annonce un

[1] *Esquisses sur les partitions de la « Walkyrie » et de « Sigurd »* (deux pastels). — *Le printemps,* tapisserie d'Aubusson.

[2] Cf. l'*Art aux Salons de 1896*, II, § 1.

[3] Ce curieux vers est de Fernand Gregh.

peintre inédit. Et c'est encore l'Illusion, mais l'Illusion redevenue perverse en demeurant poétique, qu'Albert Laurens, son frère aîné, symbolise avec les Sirènes : embusquées dans l'ombre humide des écueils, *Glaukè et Thaléia* semblent attendre, fatales et belles ; la funèbre ironie du *Desinit in piscem mulier formosa superne* est traduite avec un instinct plastique que le souvenir de Burne-Jones ne compromet point. Des verts d'algues et de mousse rôdent sur les rochers à pic, l'obscurité ride le gouffre, et, au-dessus des remous arrondis de la mer de violette, la blancheur d'un beau torse s'adosse à la paroi sinistre ; accent tout virgilien qui fronce le sourcil du pur profil, qui cambre les hanches hors des écailles, qui appuie le bras délicat dans l'attente et la séduction ; mystère pittoresque qui continue en l'élargissant la précédente intuition des scènes religieuses ou des paysages historiques [1] : qui l'eût dit à l'entourage de Courbet, que le double mystère de l'âme antique et de l'âme crédule renaîtrait sur les ouvrages de nos soirs ? Au souffle de Florence, ramené des brumes de Londres sur le continent latin, décor et symbole se coalisent, la jeunesse greffe son idéal sur un souvenir, et l'aspiration vers le rhythme s'adresse instinctivement aux sujets élevés. A part une fantaisie de peintre où la modernité se hausse à l'œuvre d'art, c'est la légende qui a reconquis les ateliers ; et qui mieux que les Sirènes peut glorifier la duplicité de la Femme qui transfigure ou qui perd ?

Les flots ont leur secret. « Au pays de la mer », où les naturalistes nous convieront devant les soirs menaçants et les humbles travaux, les poètes écoutent des appels anciens qui redisent tour à tour le chant d'une séduction ou le cri d'un deuil : et ces *Voix de la mer,* qui semblent inégalement voluptueuses ou douloureuses, c'est encore une figure féminine qui les incarne sous le pinceau fiévreux d'Ary Renan. L'auteur est l'exemplaire du peintre intellectuel de notre époque : à la fois peintre, sonnettiste et critique d'art, fils d'un poète de la pensée, petit-fils d'un penseur de la peinture, il représente, dans le cadre moderne du Champ-de-Mars, l'indépendance et la tradition. Son intelligence, ouverte à tous les problèmes ainsi qu'à tous les mirages, obtient spontanément la sympathie de tous ceux qui réfléchissent et qui œuvrent. Et la double hérédité se reconnaît sans peine sous la signature

[1] *Les Saintes-Femmes* (1893), *Pasiphaé* (1895), l'*Automne* singulièrement botticellique et colorée de 1896.

originale de ses poèmes. Maintenant, qui reprocherait à ce penseur d'être moins un virtuose de la palette qu'un symboliste qui s'exprime avec des couleurs, de concevoir encore mieux qu'il n'exprime ? Ce n'est point la dextérité manuelle qu'ambitionne le poète-philosophe de l'*Épave,* de la *Phalène* maladive, d'*Orphée* ou de *Sapho* [1] qu'il rattache à nos obscures origines en les renversant au linceul de la terre ou de l'onde ; et, sur les rives de Grèce comme sur les falaises de Bretagne, il sait écouter les épithalames ou les plaintes. Soit qu'il ranime la légende sur « la divine feuille de mûrier jetée au milieu des mers », qui « vit éclore pour la première fois la chrysalide de la conscience humaine dans sa naïve beauté [2] », soit qu'il entende le *De profundis* des naufragés en vue des « terres de promission », le fils a la mélancolie paternelle qui perçait sous le résigné sourire ; et, tant par sa descendance maternelle que par son éducation d'artiste, il est doublement le petit-fils d'Ary Scheffer, dont se réclame son maître Puvis de Chavannes, — du songeur septentrional que préoccupaient les Dante et les Faust. Aujourd'hui, ce n'est pas l'alcyon des strophes grecques, mais la mouette amie des pêcheurs qu'étreint convulsivement une Néréide moribonde dont la gorge d'albâtre a des reflets de cadavre : épave encore, qui exhale un gémissement vers le soir, sous l'onyx enflé des nuées basses ; la tempête s'élève ; et les flots céruléens reflètent un morceau d'azur.

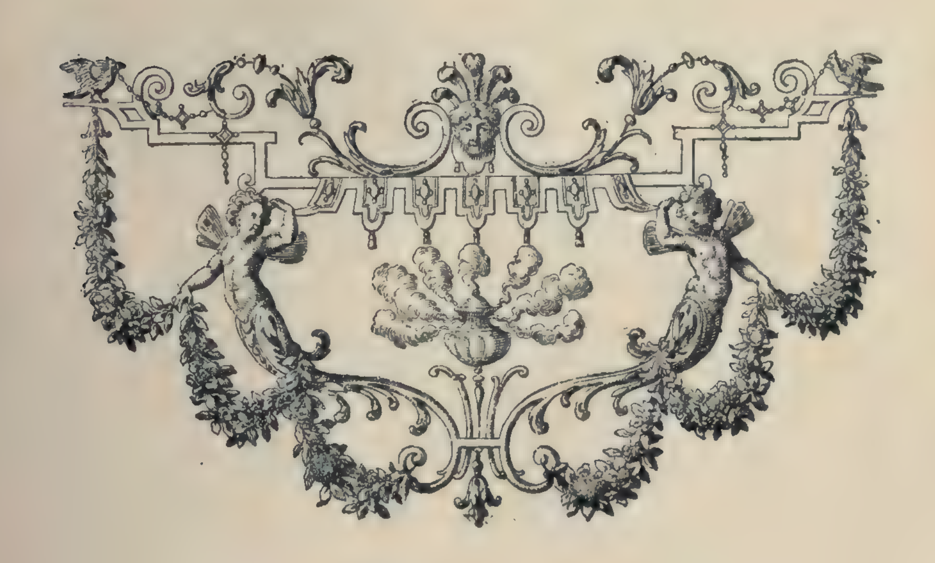
Souci persévérant du style, qui possède une petite phalange d'artistes, le *pusillus grex* des dessinateurs ou des coloristes qu'influencent les maîtres d'art, Puvis de Chavannes ou Gustave Moreau : mon carnet me rappelle l'*Écueil* et la *Prière,* noble dessin de Séon, de retour aux Champs-Élysées, les *aquarelles* moyen-âgeuses de Carlos Schwabe pour l'illustration des *Fleurs du mal,* les envois de Grasset et de l'imagier Andhré des Gachons, qui relèvent plutôt de la décoration [3], le *Chant du crépuscule* imposant d'Osbert, la *Leucade* jolie de Lucien Monod, les *Panneaux décoratifs* et la *Thalassa* d'Auburtin, dont les nymphes lutinent sur le saphir des vagues ioniennes. Plus scolastique, une *Judith* de Maurice Demonts retient par un effet de lumière en la nuit bleue. Comme je suis né sans fiel, je tairai le *Plafond* de M. Guillaume Dubufe fils ;

[1] Au Musée du Luxembourg, depuis 1893.
[2] Ernest Renan, *Études d'histoire religieuse.*
[3] Cinq *aquarelles* et un *Jeu de cartes.*

mais la *Princesse au jardin,* de Georges de Feure, m'entraîne aux symboles les plus inquiétants des revues jeunes : partout, calme ou fébrile, inspirée du Nord ou du Midi, des quattrocentistes ou d'Athènes, une volonté se manifeste de composer, d'interpréter la vie, d'incorporer la ligne à l'expression, de rajeunir l'idéal et l'idée en tâchant d'exprimer personnellement l'éternel. Plusieurs tombent dans cet « irrémédiable dégoût de la chair [1] » qui a suivi de trop près les « réhabilitations » provocantes ; mais quelques-uns entrevoient déjà la pondération nécessaire, et n'est-ce pas de préférence sur la toile que le geste doit être beau ?

(*A suivre.*) RAYMOND BOUYER.

[1] Léon Daudet, *Suzanne, roman contemborain*,





LA QUESTION DES MUSÉES PAYANTS



ELLE vient d'être résolue au cours de la discussion du budget, cette question des Musées payants, et résolue négativement, c'est-à-dire dans un sens opposé à celui que souhaitaient tous ceux que préoccupe le légitime souci de l'accroissement de nos collections d'art publiques. Elle faisait l'objet d'une proposition présentée sous forme d'amendement par MM. Denêcheau et Plichon, et conçue en ces termes :

« L'entrée des Musées nationaux est libre les dimanches, jeudis et jours fériés. Les autres jours, il sera perçu un droit d'entrée dont le maximum est fixé à un franc. Le produit de cette redevance constituera une ressource des Musées nationaux et sera employé conformément à l'article 55 de la loi du 16 avril 1895. Les frais de perception sont à la charge de la caisse des Musées. Un règlement d'administration publique déterminera les mesures nécessaires à l'exécution du présent article. »

La commission du budget avait accepté cette proposition et l'avait introduite dans la loi de finances de 1897. C'était de bon augure : on pouvait espérer que le vote de la Chambre la ratifierait. Mais, lorsqu'elle est venue en discussion, M. Paschal Grousset l'a vivement combattue, déclarant qu'une telle mesure serait un véritable attentat contre les principes démocratiques les

mieux établis en matière d'éducation publique, et s'étonnant qu'elle eût pu être incorporée si étourdiment dans le budget :

Que sont les Musées, sinon un des instruments les plus puissants d'éducation nationale, de perfectionnement et d'affinement des qualités qui font la grandeur et la force véritable de notre race française ? Il y a là un intérêt de premier ordre, non seulement au point de vue de l'éducation, mais aussi au point de vue de l'industrie et du commerce. Pour les industries d'art où la France conserve encore sa prééminence, c'est dans les Musées que se fait l'éducation des ouvriers, et toute taxe mise à l'entrée de ces Musées ne serait pas autre chose qu'un impôt prohibitif sur l'éducation artistique de la nation.

L'argument démocratique, invoqué ici par M. Paschal Grousset en faveur de la gratuité, était-il bien probant ? En réalité, les ouvriers ne profitent pas de cette gratuité : ils ne fréquentent guère le Louvre, ni le Luxembourg, ni même le musée de Cluny. Et, d'ailleurs, comment le pourraient-ils, puisque l'atelier les retient toute la semaine ? Or, c'est expressément à leur intention que la proposition disposait que l'entrée serait gratuite les dimanches et jours de fête ; gratuite pareillement les jeudis, à l'intention des élèves des écoles.

L'insuffisance des ressources allouées aux Musées nationaux, à laquelle le droit d'entrée aurait permis de suppléer, était, comme on sait, le plus décisif argument invoqué par les partisans du tourniquet : M. Paschal Grousset a assuré que l'acquisition de nouvelles œuvres d'art importait peu s'il n'y avait pas « autant de monde que précédemment pour les visiter ». Quant à ce « spectacle de bandes d'étrangers conduits par des guides parlant un langage barbare, qui remplissent nos galeries de bruit et de tumulte », il s'en est préoccupé davantage :

Croyez-vous que c'est un droit d'entrée mis à la porte qui empêchera les étrangers d'aller par bandes dans nos musées ? Mais, au contraire ! Ils se croiront bien plus chez eux quand ils auront acquitté un droit d'entrée. Le vrai moyen d'empêcher ces scandales, — je reconnais en effet que, dans une certaine mesure, il y a quelque chose de fondé dans cette critique, — le vrai moyen de faire cesser ces scandales est dans des mesures de police prises par les musées... Il suffira d'une simple affiche apposée à la porte, interdisant les attroupements, la formation de groupes tumultueux ; il suffira d'un règlement stipulant que les guides admis à parcourir les musées devront avoir une autorisation spéciale de l'adminis-

tration des Beaux-Arts et, au besoin, devront payer une patente, pour empêcher ces désordres de se produire ; mais, je le répète, ce n'est pas par le paiement d'une entrée qu'on trouvera le remède à cet état de choses.

Que l'administration fasse son profit du conseil que lui a donné M. Paschal Grousset sur l'utilité de mesures de police à édicter à l'égard des visiteurs étrangers qui envahissent par bandes nos musées, c'est au mieux ; mais il ne s'en suit pas que l'établissement du droit d'entrée eût été un obstacle à l'application de ces mesures : le paiement de ce droit n'aurait conféré à personne celui de traiter nos musées en pays conquis.

L'exemple des musées étrangers, où le régime des entrées payantes est en vigueur, n'a paru à M. Paschal Grousset ni compatible avec le principe de la gratuité de l'éducation publique adopté en France, ni concluant par l'importance des ressources qu'il procure. Cette dernière considération méritait d'attirer l'attention de la Chambre. Une enquête l'eût édifiée sur les résultats pécuniaires que donne ce régime dans les pays où il est appliqué. Du reste, l'orateur lui-même la réclamait implicitement, — comme pis-aller, il est vrai, — dans la conclusion de son discours, lorsqu'il déclarait :

J'ai confiance que la Chambre n'adoptera pas la proposition Denêcheau et Plichon ; que la commission du budget elle-même, mieux informée, reviendra sur sa décision et qu'*avant de voter une pareille mesure elle demandera à la Chambre de prendre des informations pour savoir si réellement les musées étrangers encaissent les recettes que l'on veut bien dire,* et s'il est réellement possible de fermer notre musée du Louvre pendant cinq jours sur sept. Je suis persuadé que personne, ni la commission, ni M. le ministre de l'Instruction publique, ne persistera à prendre la responsabilité d'une telle mesure.

Messieurs, j'ai pensé qu'au cas où la commission n'abandonnerait pas purement et simplement l'article 55 de la loi de finances, je devais résumer, sous forme d'un contre-amendement, les observations que je viens de présenter à la Chambre. Voici la teneur de l'amendement que je présenterai à l'article 55, au cas où cet article ne serait pas abandonné :

« L'entrée de nos Musées nationaux est libre et gratuite. Aucun rassemblement tumultueux ou bruyant ne sera toléré dans les salles et galeries d'exposition.

« Les guides accompagnant les visiteurs, par groupes de huit personnes au plus, devront être pourvus d'une autorisation spéciale, délivrée par l'administration des Beaux-Arts, et justifier du paiement d'une patente.

« Des tourniquets gratuits seront placés aux portes et serviront à établir la statistique des visiteurs, par heure et par jour. Cette statistique sera publiée tous les mois. »

Si je demande cette statistique, c'est qu'*il est absolument impossible de se prononcer sur une question de ce genre sans savoir quel est réellement le nombre des visiteurs dans nos musées.*

Pour peu que la Chambre eût été réellement disposée à étudier le sujet du débat avec la sérieuse attention qu'il comportait, elle se fût tout au moins ralliée à la proposition subsidiaire que venait d'émettre M. Paschal Grousset, en différant jusqu'à plus ample informé la solution définitive. Elle eût apprécié aussi les arguments développés par M. Denêcheau à l'appui de sa proposition : les sources d'entretien de nos musées taries, nos collections ouvertes aux étrangers qui, en retour, nous frappent d'un impôt à la porte de leurs musées ; les galeries du Louvre devenues en hiver « le refuge diurne de l'hospitalité de nuit », envahies en été par les longues et bruyantes théories d'étrangers sous la conduite de cicerone polyglottes ; l'entrée gratuite, les dimanches, jeudis et jours fériés ; des cartes d'entrée accordées dans la plus large mesure par l'administration des Beaux-Arts aux artistes, élèves des écoles, ouvriers, syndicats professionnels, à toutes personnes enfin dont la profession ou les études auraient justifié cette faveur.

Si vous considérez les musées, — poursuivait M. Denêcheau, — comme des endroits agréables, où on va passer une heure charmante, où il fait frais l'été et chaud l'hiver, où l'on peut contempler des œuvres superbes, incontestablement mon amendement n'a pas de raison d'être. Le Louvre, en effet, pour ne citer que ce Musée, renferme des collections admirables ; il contient des chefs-d'œuvre incomparables, des œuvres de maîtrise, des merveilles que l'admiration universelle a consacrées. Ceux donc qui vont au Louvre, quelque difficiles qu'ils soient, en sortent absolument satisfaits...

Mais si vous considérez les Musées comme des endroits d'étude, permettez-moi de vous dire que le Musée du Louvre lui-même présente des lacunes, des vides regrettables, qu'il importe à tout prix de combler.

Sans vouloir ici faire montre d'une érudition que je ne possède pas du reste, il m'est bien permis de constater, comme doivent le faire tous ceux qui s'intéressent aux choses d'art, qu'au musée du Louvre les peintres de la Renaissance ne sont pas représentés ou y sont représentés par de très rares tableaux ; il faut aller à l'étranger, — j'en appelle à M. Dujardin-Beaumetz, — pour voir ce cycle admirable qui commence à Giotto pour

finir à Raphaël et qui comprend des Italiens, des Flamands, des Allemands, même des Français.

Si je prends l'école anglaise, — je crois que M. Paschal Grousset qui la connaît particulièrement ne me démentira pas non plus, — je constate qu'au Louvre vous n'avez aucun échantillon des maîtres, même les plus connus, de l'école anglaise ; vous y chercherez en vain les Reynolds, les Lawrence, les Crôme, les Gainsborough, les Turner.

Et cette admirable école espagnole, peut-être la plus belle de toutes, voulez-vous compter les Murillo, les Velasquez, les Goya qui l'y représentent ? Il y a tout au plus une toile ou deux de chacun de ces maîtres. Comment avec cela voulez-vous profiter de leur enseignement, vous approprier leurs procédés, étudier leurs formules ?

Enfin, — et j'arrive là à un point qui peut intéresser tout particulièrement une Chambre française, — tandis qu'à l'étranger on recueille et on collectionne avec un soin jaloux les peintres nationaux, qu'avec leurs œuvres on constitue des musées entiers, au Louvre, notre admirable école de 1830 y figure dans des proportions vraiment navrantes. Les Corot, les Millet, les Troyon, les Rousseau, les Delacroix n'existent qu'en très petit nombre, et ce petit nombre provient, pour la plupart du temps, de dons. C'est aussi grâce à des dons que vous avez au Louvre quelques rares morceaux de cette école japonaise si curieuse à étudier.

Eh bien, si vous voulez que les Musées soient ouverts à tout le monde, reconnaissez aussi qu'il est de toute utilité de les compléter pour ceux qui veulent s'y instruire. Mais pour cela il faut de l'argent, beaucoup d'argent, et les ressources de notre caisse sont absolument insuffisantes...

D'après M. Denêcheau, le produit annuel de ce droit d'entrée aurait été d'au moins 450.000 francs. La suite de la discussion ne lui a pas permis de révéler sur quelles indications il basait cette évaluation. Le rapporteur du budget est, en effet, venu déclarer que la commission du budget avait inséré l'article dans la loi de finances à la demande des auteurs de l'amendement « et à la suite d'un vote », mais qu'elle n'insistait pas pour le maintien de l'article. De la part de la commission du budget, ce revirement d'opinion ne pouvait manquer d'être fatal à la proposition de M. Denêcheau. Repris par lui à titre d'amendement, l'article, si délibérément abandonné par la commission du budget, a été combattu par M. Dujardin-Beaumetz, de qui l'argumentation toute de sentiment, un peu vague, légèrement chauvine, d'ailleurs généreuse et convaincue, a achevé la défaite de la réforme projetée :

L'un des buts, peut être le plus important, de nos musées est de servir et de former l'éducation artistique du peuple. Les musées sont pour lui un enseignement permanent du beau. Vous avez dans les lois établi la

gratuité de l'enseignement primaire. N'oubliez pas que nos Musées sont à la fois un enseignement primaire et un enseignement supérieur; car l'artiste rencontre le Louvre au début comme au sommet de sa carrière, et rien ne doit fermer nos musées à l'enseignement de tous.

Messieurs, quatre éléments ont constitué le Louvre : les dons, les anciennes galeries royales, les acquisitions de l'État et les œuvres que nous ont données la victoire; les dons ont été faits à la nation, les anciennes galeries royales sont l'héritage de la nation, les acquisitions de l'État ont été payées par les contribuables, et la valeur de nos soldats nous a donné le reste ; la nation est donc absolument chez elle au Louvre et elle a le droit d'y entrer librement.

Un grand principe domine ce débat et dépasse la frêle barrière opposée par un tourniquet ! Sommes-nous un peuple de goût ? Voulons-nous, appuyant l'art sous toutes ses formes, le rendre accessible à tous ? Voulons-nous faire de notre pays le créateur de tous les modèles d'art ? Si oui, laissez-moi vous affirmer que si depuis un siècle, malgré l'absence presque complète d'éducation professionnelle, nos artisans d'art sont encore les premiers, c'est au Louvre gratuitement ouvert qu'ils le doivent...

Permettez-moi de vous dire qu'il est un peuple, héritier direct de la Grèce, qui, après avoir vu chez lui l'admirable éclat de la Renaissance, est aujourd'hui de tous les pays d'Europe celui qui donne le plus la sensation de la décadence artistique, et c'est justement ce peuple qui, rompant la chaîne d'or qui unissait ses artisans et ses artistes, a limité l'accès de ses musées et y a cherché des ressources budgétaires. Au reste, pouvons-nous comparer la France, qui a le premier musée du monde, aux pays qui ont des musées en formation, et en sommes-nous donc réduits à chercher en cette matière des exemples à l'étranger ?...

C'est à peine si, dans son généreux élan, l'optimisme de l'orateur a envisagé, sans s'y attarder, l'inconvénient, unanimement constaté, des touristes étrangers envahissant les musées par bandes compactes :

Il est certain qu'il y aurait peut-être là un traitement de réciprocité, mais encore convient-il de se demander si la gloire de Paris n'est pas augmentée de leur admiration et si ce n'est pas l'une des fiertés de la France d'avoir jusqu'ici donné sans compter le meilleur de son esprit et de son âme.

On éloignerait, dit-on, du Louvre, quelques malheureux qui viennent y reposer leur misère. J'ai toujours vu qu'ils s'y conduisaient bien et j'ai trouvé souvent en eux cette contemplation effarée des choses de l'art qu'on sent dans l'œil des pauvres gens.

Il écarterait enfin pendant cinq jours de la semaine de nos collections nationales une catégorie de citoyens sans fortune, qui ont tout aussi bien que de plus heureux le droit d'avoir des jouissances artistiques...

Peut-être est-il réservé à l'une de ces âmes neuves de trouver un jour les formules d'un art nouveau, et laissez-moi vous rappeler qu'il a suffi de l'observation artistique d'une feuille de lotus pour donner naissance à l'art égyptien, et que la forme d'un bois de supplice a donné celle des cathédrales.

Messieurs, vous laisserez le Louvre gratuitement, largement ouvert, et vous ne le fermerez pas par des barrières fiscales à l'heure précise où les penseurs attendent de l'union de nos artistes et de nos artisans l'admirable éclosion d'une renaissance française.

Vous ne permettrez pas qu'il soit dit que, si la première République a créé le Louvre, la troisième y a mis un tourniquet !

Ainsi en a conclu M. Dujardin-Beaumetz ; ainsi en a décidé le vote de la Chambre (par 394 voix, contre 135). Le gouvernement s'était sans doute désintéressé de la question, puisque le ministre des Beaux-Arts, non plus qu'aucun de ses collègues, n'a cru devoir intervenir dans la discussion pour donner son avis.

Voilà donc le système de la gratuité, définitivement maintenu, consacré ; pourtant ceux qui le font prévaloir sont d'accord avec leurs adversaires pour reconnaître que la caisse des Musées nationaux est insuffisamment dotée : à quelles sources iront-ils puiser pour l'alimenter ? Est-ce au budget qu'ils demanderont les ressources nécessaires ? Mais, alors, ce sera l'argent des contribuables qui les fournira, l'argent de ceux, en immense majorité, à qui le labeur quotidien, les besoins de l'existence ne laissent guère de loisir pour fréquenter les Musées, pour aller affiner leur goût à la contemplation des chefs-d'œuvre. Convenez que le libre accès de nos collections d'art, le dimanche, le jeudi et les jours fériés, suffisait aux légitimes satisfactions artistiques et aux distractions de cette catégorie de la population, et que les ressources reconnues indispensables, il eût été autrement équitable de les demander au droit d'entrée imposé aux étrangers, aux flâneurs, aux désœuvrés, aux oisifs. C'est ainsi que, à notre avis, la question aurait été résolue dans le sens vraiment « démocratique ».

Que si les lecteurs de l'*Artiste* veulent bien se rappeler l'enquête que nous avons faite, l'an dernier, à ce sujet, et dont les résultats ont été donnés ici [1], ils constateront que l'opinion du plus grand nombre des personnes tout spécialement compétentes en la

[1] Cf. : *Du paiement d'un droit d'entrée dans les Musées nationaux* (l'*Artiste*, août, septembre et octobre 1896).

matière, que nous avions priées de formuler leur avis, est en opposition avec la décision prise par la Chambre. Nous concluions alors en exprimant le vœu que l'expérience du tourniquet fût tentée durant une année afin que l'on pût être fixé sur le chiffre des recettes que le régime des entrées payantes était susceptible de produire. Et tout récemment, le comte Henri Delaborde, président du conseil des Musées nationaux, dans son rapport sur l'administration et le fonctionnement des musées pendant l'année 1896, annonçait que le conseil, consulté par le ministre pour savoir s'il y aurait lieu d'exiger, à certains jours, du public une rétribution pour l'entrée des Musées nationaux, avait pareillement émis l'avis qu'il serait désirable qu'une expérience préalable fût tentée en ce sens. Il en a été décidé autrement par la Chambre.

Victrix causa Diis placuit sed victa Catoni.

J. A.





LA SESSION DE 1897

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

RAPPORT GÉNÉRAL SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, RÉDIGÉ PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.



OBERT BROWNING met en scène un sage oriental nommé Rabbi ben Esra, auquel il prête cette belle maxime : « Vieillissons ensemble ! La vie est une. La jeunesse ne discerne qu'un côté des choses ; l'âge mûr ajoute aux impressions de la jeunesse, et les années qui suivent achèvent la vision terrestre. Nous avons connu l'aurore aux lueurs incertaines ; la pleine lumière nous attend. La plus large part des moissons promises n'est pas en arrière, mais bien devant nous. Vivre, c'est apprendre. Savoir est le contentement suprême de l'intelligence. Vieillissons ensemble ! »

Je ne sais, messieurs, à quel interlocuteur invisible s'adresse l'exhortation du penseur d'Orient. Robert Browning a omis de nous le faire connaître. Mais il n'est pas douteux que Rabbi ben Esra ait destiné les strophes rappelées par nous à quelque ami d'ancienne date.

On ne peut, en effet, se promettre de vieillir qu'avec ceux auprès desquels on a déjà vécu. Ne vous semble-t-il pas que le comité des sociétés des Beaux-Arts qui, depuis plus de vingt ans, vit avec nous dans une intimité féconde, soit en droit de vous dire, à l'exemple du poète arabe : « Vieillissons ensemble ! » C'est qu'en réalité, messieurs, nous avons dépassé l'âge de la jeunesse. Nous en sommes à l'âge mûr. Votre section ne connaît plus les

tâtonnements de la première heure. Elle marche d'un pas ferme dans son large sentier. Elle est tout entière à son labeur élevé, à ses recherches persévérantes, à ses conquêtes patriotiques, toujours utiles et parfois glorieuses. Nous le sentons, l'union règne parmi nous. Désormais, le pacte qui nous lie ne sera pas rompu, et si ce n'était le comité qui vous en fît la demande, l'appel viendrait de vous-mêmes. Vous nous crieriez spontanément : « Vieillissons ensemble ! »

Pourquoi, je me le reproche, n'avons-nous pas pris plus tôt cet engagement d'entente prolongée, d'efforts communs durant une période dont personne de nous ne consent à entrevoir la limite ? Ce sont là des présages de longévité qui, peut-être, eussent empêché la mort de pénétrer dans nos rangs. Si le contrat que nous signons aujourd'hui datait d'une année, vous seriez sans doute présidés à cette heure par M. Barbet de Jouy, assisté dans sa tâche par M. de Rozière, et cette assemblée compterait une fois de plus dans ses rangs MM. Charles Marionneau, Adolphe Guillon, Étienne Parrocel, le chanoine Dehaisnes, dont les tombes se sont ouvertes depuis votre dernière session.

M. Barbet de Jouy, membre du Comité, appartenait à l'Académie des Beaux-Arts. La distinction et la réserve étaient les caractéristiques de cet homme de race. Il avait su défendre, au péril de ses jours dans une heure de crise, les trésors du Louvre. Inflexible quand il s'était agi de sauvegarder la richesse nationale, il se montra plein de mansuétude et de grande pitié lorsqu'il fallut protéger ses adversaires de la veille devenus des malheureux. La tempête apaisée, Barbet de Jouy rentra dans le silence qui lui était cher, ne permettant pas aux historiens de ces temps troublés, qu'il renseignait avec sûreté, de rappeler son nom dans leurs écrits. Et de même qu'il avait caché sa vie, Barbet de Jouy a voulu cacher sa tombe. Il est décédé le 26 mai dernier ; trois jours après nous étions convoqués à ses obsèques, mais la lettre ourlée de noir que reçurent ses intimes ne mentionne pas le lieu de sa sépulture.

Très différent d'allures et de tempérament fut Eugène de Rozière, membre du comité, sénateur de la Lozère, qui, lui aussi, appartenait à l'Institut. Jeune, actif, enthousiaste, nature exubérante, il avait le culte du document. Vous vous souvenez encore de la séance du 29 mai 1890, qu'il présida, et au début de laquelle

il vous fit part d'une grande nouvelle. Une commission venait d'être instituée par le ministre pour étudier la publicité possible à donner aux archives notariales. Eugène de Rozière en était le président. Avec quelle fierté de bon aloi l'ancien inspecteur général des Archives vous prit pour confidents de son principat désintéressé ! Nous avons perdu ce laborieux le 18 juin.

C'est le 24 juillet que nous avons vu mourir Adolphe Guillon, correspondant du comité, « peintre par volonté, par goût et par vocation », ainsi l'a défini M. Henry Havard, délégué par le ministre aux obsèques de notre ami. C'est à Vézelay que l'artiste a succombé, Vézelay dont il avait su dire, avec son pinceau, le charme ensoleillé ou les ruines sévères. Ses nombreux tableaux font aimer la Bourgogne. Il y a deux ans, Guillon prit la plume, dans une heure de loisir, et vous apporta l'histoire d'une famille d'artistes bourguignons, les frères Rigoley, qui, jadis, avaient décoré les stalles de la collégiale de Montréal.

Charles Marionneau, membre non résidant du comité à Bordeaux, est mort le 13 septembre. L'an passé, à pareille époque, vous applaudissiez à l'annonce de la décoration tardivement obtenue pour l'ancien disciple de Drolling, le biographe de Victor Louis et de Brascassat, correspondant de l'Institut et l'un des plus fidèles collaborateurs de votre comité.

Étienne Parrocel, membre non résidant du comité à Marseille, n'a pas cessé depuis dix-neuf ans de prendre part à vos sessions. Noblesse oblige. On ne porte pas impunément un nom respecté dans l'école française sans être invinciblement attiré vers l'art. Étienne Parrocel subit l'attraction. Dès que cet homme bien doué eut conscience de sa force, il se fit l'annaliste de l'art ancien ou moderne dans sa chère Provence. Entre temps poète et musicien, il était par-dessus tout un homme de grand cœur. Ses obligés ne se comptent plus, et c'est à son courage civique qu'il était redevable de la croix d'honneur. Historien du monument de Belzunce à votre session dernière, Étienne Parrocel est mort le 29 novembre.

Je n'ai pas fini. Le titre de membre non résidant du comité à Lille venait d'être conféré au chanoine Dehaisnes. Quand la dépêche ministérielle renfermant cette nouvelle parvint à votre confrère, le mardi 2 mars, le chanoine Dehaisnes avait cessé de vivre. Quelques jours plus tôt, l'érudit archiviste honoraire du départe-

ment du Nord, pressentant une fin prochaine, s'était hâté d'offrir aux nombreux amis qu'il comptait en France sa dernière publication : *le Nord monumental et artistique.* Cet ouvrage, sorte de testament archéologique du chanoine Dehaisnes, ne faisait pas défaut à sa renommée. Cent autres écrits portent son nom, et ses recherches sur l'*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut,* sur *Jean Belgambe* et *Simon Marmion* interdisent à ceux qui ne l'ont pas connu de jamais l'oublier. Pour nous, messieurs, son souvenir demeurera. Je parlais tout à l'heure d'Eugène de Rozière. Il avait été le chef hiérarchique de l'archiviste du Nord. Déjà très ébranlé dans sa propre santé, le chanoine Dehaisnes, en juin dernier, fit un suprême effort et vint consoler par sa douce présence les derniers moments de son ancien chef. De pareilles amitiés sont à l'éloge de ceux qui les suscitent ou les ressentent.

Une fois encore nommons avec respect, avec l'émotion d'un très vif regret, tous ces disparus qui nous étaient chers : Barbet de Jouy, de Rozière, Guillon, Marionneau, Parrocel et Dehaisnes.

On m'assure que vous êtes accourus de tous les points de la France sans entente préalable. Je n'en crois rien. En effet, messieurs, si chacun de vous s'était appliqué à son œuvre isolément, si vous aviez fait choix de votre sujet d'étude au gré de vos convenances personnelles, comment auriez-vous produit un ensemble homogène ? Comment les divers travaux apportés en 1897 à cette tribune formeraient-ils un faisceau compact, logique et brillant ? Or, si je rapproche tous vos écrits, si j'évoque le souvenir des toiles, des sculptures, des dessins, des pièces rares et curieuses que vous avez fait passer sous nos yeux, ces trésors accumulés avec ordre, avec goût ne constituent rien moins qu'un musée. C'est le Musée français par excellence qui est sorti de vos mains. Dans votre modestie, peut-être hésiterez-vous à le parcourir de nouveau ? Ses galeries, on le comprend, vous sont familières. Mais elles sont moins connues des Parisiens, et une promenade rapide à travers de belles œuvres habilement groupées me permettra peut-être d'initier Paris aux nobles entreprises de la province.

La préméditation ne fait pas doute. Elle nous est dénoncée par M. Charles de Grandmaison, membre non résidant du comité à Tours. Ne vous a-t-il pas parlé des origines d'un musée ? Certes, votre confrère, dans son étude, a fait preuve de savoir. Les ta-

bleaux provenant des monastères et des châteaux en 1793, les envois de l'État à la ville de Tours sont énumérés d'une main discrète et sûre. Les œuvres d'art enlevées du musée et dispersées en vertu de décisions plus complaisantes que réfléchies sont également relevées dans le travail de M. de Grandmaison. Somme toute, l'auteur a tracé sous une forme réduite, mais définitive, l'*Index* éminemment précieux des trésors que l'amateur et le curieux sont en droit de chercher au musée de Tours. M. de Grandmaison leur fournit les textes officiels. En revanche, l'honorable conservateur de la collection municipale a, pour sa défense, des arrêtés locaux qui le couvrent sans le consoler peut-être de dilapidations funestes. A cet exposé plein de conscience, aride sur plus d'un point, M. de Grandmaison eût été heureux de joindre des jugements critiques. L'ami le plus ancien, le plus intime d'Anatole de Montaiglon est un peu son émule par la pénétration et le goût. Mais votre collègue a craint d'abuser de vos instants ; il a douté, bien à tort, de votre patience. On dirait qu'il s'est souvenu du vers des *Plaideurs :*

Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement.

Pure courtoisie, messieurs ! Ce ne sont pas seulement les origines du musée de Tours que M. de Grandmaison était en mesure de raconter excellemment, il en dirait l'histoire à toute époque, et la richesse, et les lacunes, mieux que personne.

Certains noms historiques ont le don d'éveiller en nous une phrase, un mot, un jugement fixés dans notre mémoire par quelque maître de la plume. Lorsque MM. Herluison et Leroy, correspondants du comité à Orléans, nous ont annoncé qu'ils parleraient ici de La Ferté, nous nous sommes souvenus de ce portrait tracé par Saint-Simon en 1703 : « Le duc de La Ferté mourut cet été d'hydropisie, à quarante-sept ans. Il avait beaucoup d'esprit, ou plutôt d'imagination ou de saillies, gai, plaisant, excellent convive, mais le vin le perdit ! » Le duc n'est pas flatté ; il est vrai que Saint-Simon s'inquiète peu d'embellir ses modèles. Le travail de vos confrères orléanais tempère le profil un peu dur laissé par Saint-Simon, car les archives exhumées par MM. Herluison et Leroy nous montrent les La Ferté amateurs ; et notre duc, à son heure, posséda les peintures, les pièces d'orfèvrerie que le maréchal son père avait acquises. Claude Deruet et

Callot tiennent une place importante dans l'inventaire du maréchal. Deruet remplit l'office d'expert, Callot est qualifié « peintre à Nancy ». On cite douze de ses tableaux. Voilà qui donne à réfléchir. N'a-t-on pas prétendu que Callot, graveur de génie, ne savait pas peindre ? MM. Herluison et Leroy mettent en circulation un témoignage imprévu et de toute valeur. Mais il faut maintenant se mettre en quête des peintures de Callot. Elles représentaient des paysages. Où sont-ils ? Quelles mains les détiennent ?... Déception cruelle ! Callot sans prénom dans l'inventaire de Deruet n'est pas le grand, mais le petit ! Ce n'est pas l'oncle, c'est le neveu, Jean Callot, peintre dénué de souffle. Ne nous inquiétons plus de ses ouvrages, mais cherchons encore où se cachent les autres tableaux possédés par La Ferté. L'expert les a décrits, il ne reste plus qu'à les découvrir, à les marquer du doigt, à nommer leurs auteurs. Tâche laborieuse, sans doute, mais rendue possible par la publication d'archives heureusement sauvées en 1864 par M. Herluison et apportées ici en 1897.

Reims mérite d'être dite une ville capitale. Elle a eu ses érudits et ses artistes au dix-septième siècle, et ceux-ci lui sont demeurés fidèles en dépit d'une renommée qui, le plus souvent, est un signal d'émigration vers Paris. Vous avez entendu M. Jadart, membre non résidant du comité à Reims, vous parler de Bergier et de Baussonnet. Je ne vous présente pas Nicolas Bergier. Il vous est connu, mais peut-être en ses vastes écrits n'aviez-vous pas découvert l'éloge de Baussonnet ? Il s'agit des fêtes du sacre de Louis XIII. Bergier et Baussonnet, en Rémois pleins de cœur, se sont associés pour donner tout éclat à cette solennité. Et Bergier d'écrire : « Quant au sieur Baussonnet, outre la gentillesse de ses inventions et la parfaite politesse qui se voit en ses vers et comme estant fort entendu en tout ce qui dépend de la sculpture et peinture, il eut le principal soing d'en faire mettre les desseins à deue et entière exécution. » Baussonnet, poète et dessinateur, l'homme des sacres, des entrées royales, des cortèges princiers, des installations, des anniversaires fameux, était de plus un esprit ordonné. Il a réuni, annoté ses croquis d'armoiries, ses dessins d'orfèvrerie, ses ensembles décoratifs, et la ville de Reims possède ce qu'on pourrait appeler sans exagération la « galerie Baussonnet ». M. Jadart en est le gardien. Il a eu l'heureuse pensée de s'en faire l'historiographe. N'est-ce pas Voltaire qui écrivait un

jour à d'Argental : « Je suis un franc provincial qui croit qu'on peut s'occuper à Paris de ce qui se passe dans son village » ? Soyez provinciaux comme Voltaire, messieurs, Paris, n'en doutez pas, aura toujours plaisir à s'occuper de Bergier et de Baussonnet.

M. Cournault, correspondant du comité à Nancy, s'est entretenu avec vous de peintures murales découvertes dans l'église de Malzeville. Certes, elles ne couraient aucun péril. Une triple couche de badigeon leur servait de bouclier ! Ne regrettons pas que des mains intelligentes aient rendu ces pages anciennes à la lumière. L'une porte un millésime : 1563. L'ensemble représente un chemin de croix. On distingue déjà l'ébauche de quatorze compositions. Je dis l'ébauche, parce que le badigeon se détache à regret de ces murs historiés qu'il tenait captifs depuis de longs siècles. Quel est l'auteur de la décoration signalée par M. Cournault ? Ne serait-ce point un Allemand ? Le duc René II avait su attacher à sa personne un certain nombre d'artistes des bords du Rhin. Tout porte à croire que le peintre de Malzeville est d'origine rhénane. S'il en est ainsi, réjouissons-nous. Les maîtres du quinzième et du seizième siècle, en Allemagne, signaient discrètement leurs ouvrages, mais un monogramme ne leur coûtait pas. On en trouve un grand nombre sur la frange d'une robe ou d'un manteau, dans l'angle le plus obscur des toiles ou des planches gravées. « Vous êtes difficiles, il vous faut des étoffes anciennes avec leur bordure intacte », dit un personnage de Stendhal. Difficiles ! peut-être, mais convenons que la bordure importe à Malzeville si c'est de cette partie du vêtement que doit jaillir toute clarté.

Quelqu'un de vous a-t-il des loisirs ? C'est chose rare à Paris ! Je conseillerais à cet homme privilégié d'aller trouver l'éditeur de la Bibliothèque des Merveilles et de lui proposer un nouveau tome qui aurait pour titre : *Les Merveilles disparues.* M. Chevreux, membre de la commission départementale de l'inventaire des richesses d'art à Épinal, un nouveau venu, messieurs, qu'il convient d'accueillir avec toute bonne grâce, pourvoira sans peine au premier chapitre du tome que j'indique. N'a-t-il pas parlé avec goût, avec exactitude, des collections de tableaux, de dessins, de sculptures et d'estampes de LL. AA. sérénissimes les princes de Salm, dont la résidence, au dernier siècle, était à Senones, dans les Vosges ? Merveilles disparues, et dans quelles conditions ! Le prince Louis-Charles Othon étant mort en 1778, ses héritiers se trouvèrent

en face de dettes considérables et songèrent à vendre la collection réunie dans le château. Un catalogue fut dressé, puis le remords envahit le cœur de ces héritiers modèles, et les tableaux demeurèrent en place. Survint la tourmente révolutionnaire. Les toiles des princes de Salm furent transportées à Épinal. Le calme revint, et rien n'était perdu des peintures de Senones, si ce n'est pourtant un Rembrandt, un Wouwermans, deux Titien, deux Albert Dürer, au total environ quarante tableaux. Chiffre fatidique. Le préfet des Vosges, vers 1808, trouve agréable d'orner ses salons de quarante autres toiles de Rembrandt, Ruysdaël, Van der Meulen, et le 20 février 1808 l'incendie met à néant ces œuvres de prix. Dure leçon, messieurs, d'où il résulte que de solides verroux aux portes des musées ne sont point inutiles.

Ce sera toujours l'honneur des esprits bien nés de demander à l'art la consécration de leurs joies ou de leurs deuils. On est assez enclin à fixer dans le marbre ou sur la toile un souvenir douloureux. Le peintre, le statuaire sont des artisans de survivance. Nous leur demandons volontiers de représenter les êtres aimés qui ne sont plus. Mais il est plus rare de voir le peintre appelé dans les demeures joyeuses avec mission de retracer un événement intime. A quoi bon ? L'enivrement suffit, et l'on se persuade trop aisément que la mémoire gardera le fidèle souvenir des jours ensoleillés. C'est une faute. M. Eugène de Beaurepaire, membre non résidant du comité à Caen, nous apprend avec pièces à l'appui que cette faute n'est pas générale. Son étude sur les Lettres et Tableaux de profession religieuse au dix-septième siècle ouvre une porte sur les mœurs du passé, sur l'histoire locale, sur le goût élevé de nos ancêtres. Le tableau peint à l'occasion de la prise de voile de M[lle] Le Comte, dans l'église de la Trinité, à Caen, est précieux à tous les titres. M. de Beaurepaire l'a décrit. La composition en est sage et de bon aspect. Ajoutez à cela que M[lle] Le Comte et l'abbesse Laurence de Budos ont sûrement posé devant le peintre. Nous avons leurs portraits dans cette toile... de circonstance. Quel est, de nos jours, le père de famille qui songerait à faire peindre sa fille en robe de mariée ? Nos aïeux étaient mieux inspirés. Demandons à notre confrère de Normandie d'étendre le champ de ses recherches et de recueillir dans sa province toutes les commémorations de vêture qu'il lui sera donné de découvrir.

Les Orléanais d'autrefois, — je me garde de leur comparer ceux d'aujourd'hui, — se faisaient une singulière idée du caractère de l'œuvre d'art. M. Vignat, président de la société archéologique et historique de l'Orléanais, ne nous a-t-il pas raconté qu'en 1706 « messieurs du bureau de réédification de l'église de Sainte-Croix » mirent à l'adjudication « au rabais » deux peintures destinées à la décoration du monument ! Ces peintures échurent à Robert Bonnard, qualifié peintre du roi, habitant Paris, rue du Foin, et remplissant l'office d'adjoint à professeur à l'Académie de Saint-Luc. Notre artiste reçut 210 livres pour chacun des deux tableaux qu'il exécuta. Cette rémunération nous réconcilie avec les directeurs des travaux ; mais ce qui nous blesse c'est le titre « d'entrepreneur » appliqué à Bonnard lorsque, en somme, on lui demande un *Christ au Jardin des oliviers* et une *Vierge glorieuse*. Entrepreneur est humiliant. Je dirais même que le terme est invraisemblable, et sûrement nous ne connaissons pas le dessous de l'adjudication de 1706. M. Vignat en a eu le pressentiment. Il se peut, écrit-il, que Bonnard eût d'abord reçu la commande de ses tableaux et qu'on ait ensuite simulé une adjudication publique, le principe ayant été posé que toute dépense relative à l'église serait préalablement soumise à cette formalité. M. Vignat doit être dans le vrai. Les directeurs de l'œuvre de Sainte-Croix avaient sans doute éludé les prescriptions légales, et Bonnard fit leur jeu. Le plus adroit escamoteur ne va pas sans compère.

Le génie vit d'observation. La nature l'inspire et limite du même coup le champ de son activité. Le mémoire intitulé *les Collections et l'atelier d'Ingres,* par M. Jules Momméja, membre non résidant du comité à Montauban, nous permet de suivre le peintre de *Stratonice* dans l'étude réfléchie non seulement de la nature proprement dite, mais d'un marbre, d'une terre cuite, d'un moulage, que sais-je encore ? du plus modeste document. Il y a plaisir à suivre M. Momméja dans ses commentaires à propos de chaque objet provenant de la demeure du maître. Il connaît si bien son modèle ! En voulez-vous une preuve entre mille ? Le musée de Montauban a reçu d'Ingres une statue antique représentant l'*Amour tenant son arc*. Ce marbre, confisqué par les ordres de Bonaparte à la fin du dernier siècle, avait pris place au Louvre antérieurement à 1806. En ce temps-là, Pierre Bouillon, qui, sans doute, eut d'instinct le pressentiment de 1815, se préoccupait de

dessiner et de graver les antiques du Louvre. Il s'était adjoint des auxiliaires, et Ingres, prix de Rome, qui attendait à Paris qu'on lui ouvrît les portes de la villa Médicis, fut enrôlé par Bouillon. Il dessina le marbre de l'*Amour*, dont la planche parut dans le Musée Bouillon. L'heure des revendications ne tarda point à sonner, et notre antique fut rendu à son ancien possesseur, un capitaine anglais, assure-t-on. Mais celui-ci décéda et ses héritiers mirent un jour ses collections à l'encan. Ingres, de retour à Paris, déjà célèbre, intercéda près de l'administration pour que le marbre de l'ancien musée Napoléon rentrât au Louvre. On ne l'écouta point. C'est alors qu'il acheta pour son propre compte le délicieux *Amour*, aujourd'hui au musée de Montauban. Les historiens du maître avaient négligé de nous apprendre ces détails. De même, la genèse du dessin d'Ingres, d'après la *Mort de Saphyre*, de Raphël, placé par le peintre dans un cadre luxueux, de l'invention de Baltard, ne nous était pas connue. Mais M. Momméja m'interdit de reproduire son mémoire sans lui verser des droits d'auteur.

Qui se souvient aujourd'hui du « Bureau académique d'écriture » présidé en 1781 par Le Noir, lieutenant de police, et Moreau, procureur du roi au Châtelet ? M. Victor Advielle, correspondant du Comité à Arras, nous présente deux calligraphes, Bernard de Paris et Bernard de Melun. Saluons ces petits maîtres doués d'adresse dans le maniement de la plume. Celui que M. Advielle désigne sous le nom de Bernard de Paris était né à Lunéville. Votre collègue vous l'a dit, mais il a négligé de vous rappeler que Bernard avait porté le titre d'écrivain du cabinet du roi Stanislas. M. Advielle signale un portrait à la plume de Marie-Antoinette par Bernard, qu'il a découvert à l'exposition rétrospective d'Arras en 1896. Remercions-le de sa trouvaille. Il parle ensuite d'un portrait de Bonaparte, par le même artiste. Voilà qui est précieux. Mais il ne dit mot du Bureau d'écriture. Regrettons-le. Ce bureau avait toutes les allures d'une académie, et toute académie suppose une élite. Donc, le 24 novembre 1781, l'académie, présidée par le lieutenant de police, vit entrer en séance M. Bernard, « créateur d'un genre de dessin en traits jetés » ; ce sont les termes que je relève au procès-verbal. Bernard était académicien, et ses confrères lui avaient demandé les portraits des deux magistrats qui les présidaient. « Ces portraits, ajoute le secré-

taire, devaient être analogues aux beaux ouvrages d'écriture qui ornent la salle et l'on admira ces deux chefs-d'œuvre. » M. Advielle peut donc augmenter l'œuvre de Bernard de Paris des portraits dessinés « à main volante » du lieutenant de police et du procureur.

Ce n'est pas précisément d'un portrait *ad vivum* que vous a entrenus M. Fernand Engerand, membre de la société des antiquaires de Normandie, lorsqu'il a parlé dans cette enceinte de Guillaume le Conquérant. Le duc redoutable avait sommeillé durant quatre siècles et plus, le jour où, en 1522, il posa devant le meilleur peintre de la ville de Caen. Un sommeil quatre fois séculaire suppose la mort. Le maître caennais de 1522 a donc peint une effigie *ad defunctum*. Je le soupçonne d'avoir flatté son modèle. Ce qui autorise à penser de la sorte, c'est que le portrait en pied de Guillaume, peint sur bois, fut jugé digne de prendre place dans l'église abbatiale de Saint-Étienne, en face de la sépulture du Conquérant. Mais, en 1560, l'abbaye est pillée, ses tombes sont violées et ses richesses dispersées. La peinture de 1522 subit le sort commun. Elle échut à Pierre Hodé, geôlier de la ville, puis devint la propriété de Charles de Bougueville, sieur de Bras. Durant un siècle on ne songea plus au précieux tableau. En 1708, le peintre Saint-Martin fut chargé par les moines de Saint-Étienne de reproduire l'image du Conquérant d'après un portrait ancien. M. Engerand incline à croire que Saint-Martin se fit le copiste du portrait de 1522. Pourquoi non ? La chose est possible, et cette hypothèse rend plus précieuse la peinture de 1708, visible de nos jours dans la sacristie de Saint-Étienne de Caen.

M. Engerand nous retient. Les portraits de Malherbe le préoccupent. Du Monstier a dessiné le visage du poète en 1607, et Finsonius a peint, un peu plus tard, le même personnage. On a perdu la trace du crayon de Du Monstier ; par contre, il existe une estampe de la peinture de Finsonius. L'estampe porte le millésime de 1613. A cette date, Malherbe avait cinquante-huit ans. Or, si la gravure est fidèle, le portrait sorti des mains de Finsonius est singulièrement idéalisé, Malherbe est rajeuni. M. Engerand conclut de cette dissemblance entre l'estampe et le type d'un homme qui atteint à la soixantaine que Finsonius n'a pas travaillé d'après nature. Nous le savions de reste. M. le marquis de Chennevières, membre de l'Institut, directeur des Beaux-

Arts et le fondateur de vos congrès annuels, a écrit voilà cinquante ans la biographie de Finsonius, et le détail qui a frappé votre confrère n'avait pas échappé à l'historien du maître de Bruges. M. de Chennevières avait établi qu'en 1613 le poète et le peintre n'avaient pas dû se rencontrer. Donc, si le millésime de l'estampe est tenu pour exact, Finsonius n'a fait que copier un portrait antérieur. Où le chercher ? M. Engerand est d'avis que c'est le crayon de Du Monstier qui a servi de modèle au peintre. Nous avons peine à suivre M. Engerand dans cette voie. En effet, Du Monstier travaille en 1607. Malherbe a cinquante-deux ans. Or, la toile de Finsonius, écrit M. Engerand, représente un homme de trente ou trente-cinq ans ; c'est donc vers 1585 ou 1590 qu'un peintre qui ne nous est pas connu aurait reproduit les traits du poète normand. D'ailleurs, à copiste copiste et demi. La bibliothèque de Caen renferme une peinture provenant du cabinet de Segrais. C'est encore un portrait de Malherbe, et M. Engerand y voit une reproduction de l'œuvre de Finsonius. Nous le voulons bien, mais le moindre grain de mil, je veux dire un document, si modeste qu'il fût, ferait bien mieux notre affaire. M. Engerand nous pardonnera sûrement de raisonner comme le coq du Fabuliste mis en possession d'une perle.

M. Engerand nous retient encore. Ne nous en plaignons pas. Il y a plaisir et parfois profit à prolonger l'entretien avec un curieux jeune, ardent, enthousiaste, prompt aux aperçus. L'exubérance du discours est un stimulant pour l'auditeur. Mais cette fois j'écoute avec hésitation. Votre confrère nous appelle dans l'atelier de Véronèse alors que le peintre achevait sa toile *le Repas chez le Pharisien*, destinée au réfectoire des Pères Servites de Venise. Les historiens qui nous ont précédés, Frédéric Villot, notamment, ont écrit que cette vaste composition fut exécutée entre 1570 et 1575. Cette chronologie suffisait à nos exigences critiques. M. Engerand veut serrer de plus près la vérité. Ambition louable. Et c'est l'œuvre même du maître qui lui fournit la date précise de 1575. La forme incorrecte ou inachevée de quatre balustres formerait ce millésime ! La toile de Véronèse mesurant près de dix mètres, les balustres révélateurs n'ont rien de microscopique, et cependant, depuis le règne de Louis XIV, *le Repas chez le Pharisien* ayant été offert au roi de France par la République de Venise, en 1665, personne ne s'était avisé de lire la fameuse date. A la vérité, il y a

là-dedans un peu de sortilège, car M. Engerand a bien voulu nous dire n'avoir point retrouvé sans quelque effort, lors d'une seconde visite au Salon carré, le millésime qui s'était offert à lui spontanément une première fois. Ces balustres me font l'effet d'esprits malins. Ils tiennent évidemment des sibylles et des sphinx. Je n'ose les interroger moi-même, tant je redoute qu'ils se jouent de ma naïveté. On cite, dans l'Orne, un amoncellement de grès gigantesques qu'on a dénommé le *Roc au chien*. Je l'ai vu, contemplé, scruté, fouillé sans comprendre le sens de cette appellation. En conséquence, j'ai questionné les gens du lieu et il me fut répondu que lorsqu'on l'observait dans certaines conditions et que le soleil s'y prêtait, le roc mystérieux prenait l'aspect d'une tête de chien. Malheureusement pour moi, le soleil ne s'y prêta point. Souhaitons à M. Engerand, lorsqu'il entrera chez Véronèse, des soleils invariablement dociles.

Nous ne quittons pas les maîtres de la Renaisance en prêtant l'oreille au récit de M. Charles Ponsonailhe, correspondant du comité à Béziers. Les *Trois Grâces* de Raphaël sont en cause. On sait que le duc d'Aumale a récemment acheté cette œuvre, d'un charme exquis, pour la somme de 600.000 fr. Or, M. Ponsonailhe nous apprend qu'en 1822 le même tableau fut estimé à Paris moins de 600 fr. La nouvelle est étrange, mais elle tiendrait dans un entrefilet de quatre lignes et elle n'aurait pu fournir la matière d'une étude très attachante, si votre confrère n'avait eu le talent de présenter l'amateur qui, au début de ce siècle, possédait l'œuvre rare, aujourd'hui « en chapelle » à Chantilly. Cet amateur était Reboul, de Pézenas, un savant, un homme politique de grand sens, un administrateur intègre et distingué, le protecteur de Gros à son aurore, de Piccini à son déclin. Reboul, l'initiateur de l'*Inventaire des diaments de la couronne* au début de la période révolutionnaire, l'un des créateurs du musée du Louvre, était un chimiste, cotrespondant de l'Académie des Sciences, à l'époque où ses compatriotes l'envoyèrent à l'Assemblée législative. Le Directoire lui confia de délicates missions en Italie : c'est là qu'il forma sa galerie et se fit, avec l'énergie d'un honnête homme et d'un esprit élevé, l'avocat de Piccini chassé de Naples par la révolution. L'empire rendit Reboul à la science. Lamartine a écrit que la destinée n'aime pas les poètes. Hélas ! elle est parfois inclémente aux savants. Reboul en fit l'expérience. Sa femme, douée de cœur et

de goût, estima qu'elle possédait sans doute un talisman pour conjurer le mauvais sort, dans les tableaux et les dessins réunis par Reboul au temps de sa prospérité. Elle accourt à Paris et s'en va frapper à la porte du musée du Louvre, de ce musée dont les premières assises avaient été posées par son mari. Le baron Denon, le comte de Forbin firent la sourde oreille. Elle en appela au public dans une vente aux enchères. Le public se montra froid. Un Murillo ne dépassa pas 87 fr. Quant aux *Trois Grâces* proposées à l'encan sur une mise à prix de 500 fr., elles n'atteignirent pas 100 fr. de surenchère. Déconcertée, Mme Reboul retira son joyau dont un amateur anglais lui offrit peu après 4.000 fr. L'histoire de ces mécomptes est instructive, et M. Ponsonailhe l'a tracée en quelques pages à la fois empreintes de patriotisme, de fine raillerie et de mélancolie.

Vous n'y prenez pas garde, messieurs, et je serais tenté de vous en faire un grief. Vos études, ai-je dit, habilement rapprochées, forment un musée. Convenez avec moi que j'ai raison. Nous venons de parcourir une riche galerie de tableaux. Le musée de Tours en est le portique ; les collections de Salm et de La Ferté, les peintures anciennes de Malzeville, les toiles décrites par M. de Beaurepaire se succèdent sur la cimaise. Au second rang, vous avez disposé les portraits de Guillaume le Conquérant et de Malherbe, sans omettre les deux peintures du compère Bonnard. Sur des meubles tournants ont pris place les dessins d'Ingres, de Baussonnet, de Bernard de Paris, et le panneau du fond resplendit sous l'éclat que projettent deux chefs-d'œuvre de Raphaël et de Véronèse.

Je constate en passant la mesure dans laquelle vous avez pris soin de réunir les œuvres de nos maîtres. Elles dominent par le nombre ; elles sont en honneur. Ainsi vous donnez la preuve de votre empressement à suivre les conseils de vos guides. N'est-ce pas M. de Fourcaud, président de cette séance, qui vous disait naguère ici même : « Quand vous serez de retour dans vos provinces, placez au premier rang des richesses de vos musées, et dans la plus belle lumière, les œuvres de l'école française. » Vous ne pouviez mieux répondre que vous ne l'avez fait à cette appel d'un homme de goût et d'un patriote.

(*A suivre*). HENRY JOUIN.



A PROPOS DE L'EXPOSITION

DU

« NAPOLÉON Ier EN RUSSIE »

DE VASSILI VERESTCHAGIN



Au mois de janvier dernier, le peintre russe Verestchagin a exposé à Paris, dans les salons du Cercle artistique et littéraire, un ensemble de ses œuvres nouvelles, parmi lesquelles une série de tableaux sur la campagne de 1812. On se rappelle l'impression poignante ressentie par le public parisien devant ces toiles où le talent dès longtemps consacré du maître évoque les dramatiques péripéties de l'épopée napoléonienne à son heure la plus tragique. On a dit, ici même [1], avec quelle saisissante réalité y sont racontés les épisodes de la fatale expédition, la déroute de la grande armée, la retraite que l'hiver change en un affreux désastre...

Prenant prétexte de certains passages du catalogue [2], les susceptibilités chauvines de quelques-uns se sont alarmées. Alors on a demandé au peintre la suppression de ce catalogue. Verestchagin, dont la droiture et la fierté ignorent tout compromis, a tout simplement supprimé l'exposition.

C'est qu'il a conscience d'avoir fait œuvre d'historien impartial ; c'est, aussi, qu'il hait la guerre ; c'est que, artiste, soldat et écrivain, toujours il s'est évertué à en proclamer l'horreur. Rien de plus significatif, de plus éloquent, ni qui atteste plus hautement un tel sentiment, que le

[1] Cf. l'*Exposition de Verestchagin*, par L. de Veyran, dans l'*Artiste* de janvier 1897 (p. 27).

[2] Indépendamment du catalogue explicatif de son exposition, qu'il a rédigé lui-même, Verestchagin a publié un volume qui en est le complément, *Napoléon Ier en Russie* (Paris, H. Floury), où il a rassemblé, pour servir de commentaire véridique à ses tableaux, de nombreux extraits empruntés aux documents du temps, russes, français et autres. Il convient qu'il s'y trouve beaucoup de choses désagréables, mais il ajoute : « La faute n'en est pas à nous, mais bien à Napoléon... Du reste, une guerre est toujours une guerre, et toutes les guerres se ressemblent plus ou moins. »

tableau dont le sujet lui fut fourni jadis, au cours d'un voyage au Turkestan, par le spectacle effrayant d'un énorme amoncellememt de crânes, hideux trophée qui marquait encore, après des siècles, la trace des exploits de Tamerlan. De cette véritable « étude d'après nature » Verestchagin fit son tableau de l'*Apothéose de la Guerre,* et le dédia : *A tous les grands conquérants passés, présents et futurs.*

Verestchagin a bien voulu lithographier, pour l'*Artiste,* un croquis de la figure de Napoléon tel qu'il l'a représenté dans le tableau intitulé la *Retraite* et ainsi décrit : « Napoléon fit la première partie de la retraite dans une excellente berline, parfaitement organisée, aussi bien pour le travail que pour le repos. Mais, à partir de Smolensk, il alla davantage à pied, marchant enveloppé dans une pelisse de velours bordée de zibeline et garnie de brandebourgs en or. Il se coiffait d'un bonnet de fourrure à oreillettes et chaussait des bottes également fourrées. Le froid était intense ; la neige fraîchement tombée dérobait aux regards l'encombrement inouï de la route de Smolensk. Chariots, caissons d'artillerie, armes, cadavres de chevaux et d'hommes gisaient, les uns par-dessus les autres, pêle-mêle, des deux côtés de la frayée. L'état-major, silencieux, découragé, marchait en rangs serrés à la suite de l'Empereur, le sourire avait disparu des lèvres des plus déterminés courtisans. Napoléon le devançait de quelques pas, appuyé sur un bâton de bouleau, le masque morne, mais impénétrable... »

A côté de sa lithographie, nous insérons la note suivante que le peintre nous communique en réponse à certaines critiques :

On m'accuse d'avoir représenté le grand homme *trop chaudement habillé.* Mais à – 25° centigrades il a dû avoir froid, et tous s'accordent à dire qu'il était enveloppé d'une pelisse.

Voici ce que raconte Chambray :

« L'on remarqua que Napoléon avait voyagé en voiture la première fois depuis son départ de Moscou, et qu'il avait pris, également pour la première fois, un costume polonais, qui consistait en un bonnet de peau de mouton, une pelisse verte bordée en martre et garnie de brandebourgs en or, et des bottes fourrées. Il portait ce costume pendant toute la retraite...

« Napoléon était alors à pied... Il portait le costume polonais que nous avons décrit et tenait à la main un bâton de bouleau. Berthier l'accompagnait mis de la même manière, portant également un bâton de bouleau. »

Ségur écrit à son tour :

« ... Le lendemain on marche avec hésitation. Les traîneurs impatients prirent les devants; tous dépassèrent Napoléon : ils le virent à pied, un bâton de bouleau à la main, s'avançant péniblement... »

On m'accuse aussi d'avoir présenté le grand homme trop... *noir*. Mais est-ce qu'on pense qu'il n'a pas été cruel, au sens complet du mot ? Croit-on que ce qu'il a accompli, on aurait pu l'accomplir sans cruauté ?

Voici deux extraits ; j'en trouverais vingt au besoin :

Lettre à Berthier : « Mon cousin, donnez ordre que les dix soldats russes, qui ont été découverts dans une cave, soient fusillés comme incendiaires. Que cela soit fait demain, 4 heures du matin, sans éclat. »

Cet ordre n'a point été exécuté : on a reconnu que tous les dix hommes étaient des malades.

Le commandant de Gjatsk ayant demandé au major général de quelle manière il devait traiter l'intendant du comte Soltikoff, qui s'était présenté de lui-même aux autorités françaises, Napoléon écrivit sur la lettre même un ordre ainsi conçu :

« On peut faire fusiller cet homme et faire brûler le château de Soltikoff. — 26/4 septembre 12. »

Si l'on dit, après cela, que papa Napoléon n'était pas cruel, évidemment je me suis trompé.

V. VERESTCHAGIN.





Renaissance : *La Samaritaine. Snob.* — Odéon : *Trois cœurs. Dix ans après. Philaster. Don Gil de Portugal.* — Porte-Saint-Martin : *La Montagne enchantée.* — Palais-Royal : *Le Parfum* (reprise). *Séance de nuit.*



La semaine sainte a été l'occasion d'un débordement de pièces religieuses, dont je goûte médiocrement la piété. Outre que le Christ prête peu à des développements scéniques, parce qu'il faut proscrire de sa vie l'amour, qui est un puissant élément d'intérêt dramatique, nous avons de Jésus une conception tellement idéale que sa présence sur une scène, devant les feux de la rampe, nous cause quelque déception. Ensuite je me figure mal qu'un acteur que j'ai vu dans des rôles les plus divers, les plus excentriques, puisse nous donner, même approximativement, l'idée du fils de Dieu. Ces spectacles n'ont de l'attrait que lorsqu'ils sont la représentation de vieux mystères : la simplicité et le charme du dialogue, la foi de l'auteur font merveille. Il y a quelques semaines, M. l'abbé Jouin nous donnait une curieuse représentation du mystère de la *Nativité.* Le succès a été considérable, parce que M. l'abbé Jouin, en écrivant cet ouvrage, a fait une œuvre de piété et de foi, sans aucune préoccupation de public mondain. Les acteurs étaient des ouvriers, des élèves du patronage, qui mettaient à représenter leurs personnages beaucoup d'ardeur et de zèle. Leur inexpérience était un charme de plus.

Ce qui manque à nos auteurs modernes, c'est la foi, la piété nécessaires pour aborder de tels sujets, et aussi un milieu plus favorable. Ils se figurent que la beauté du vers masquera la vulgarité de la pensée, l'ignorance des Écritures et des traditions bibliques. Tel est le cas de M. Rostand, avec sa *Samaritaine,* représentée à la Renaissance ; elle n'a été écoutée que grâce à Mme Sarah Bernhardt dans le rôle de Photine. En entendant cette pièce, je me suis aperçu tout de suite que non-seulement l'auteur n'avait pas la foi, mais qu'il était en outre un médiocre poète. Voulez-vous des exemples ? Voici comment Jésus s'adresse à Pierre, son disciple :

. . . . . . C'était pour commencer.
Vous n'aviez pas encore assez large poitrine
Pour que je puisse toute y loger ma doctrine :
Si je vous avais dit d'aimer jusqu'aux Gentils,
Vous vous seriez scandalisés, mes chers petits.
Pouvais-je sans danger, dans votre ombre première,
Faire entrer brusquement tout mon flot de lumière ?
A vous faibles, verser d'un coup tout mon vin fort ?
Non certes, et c'est pourquoi j'étais prudent. D'abord
Je filtrai le rayon, je mesurai la dose.
Je n'osai tout livrer. Mais voici l'heure. J'ose.

Que dites-vous de cette poésie ? Et quand Photine refuse de l'eau à Jésus, elle lui dit :

Eh bien, cette eau c'est la loi dure.
Cette eau, cette eau si pure, elle est impure.

Cette cacophonie rappelle ce vers de Clairville dans les *Folies dramatiques :*

Il serait comme une crin, ce Mocrin que tu crains.

Cueillons encore cette perle :

On rêvait de justice, en faisant des balances.

Le fond ne sauve pas la forme. La pièce est sans intérêt. La conversion de la Samaritaine n'est pas suffisamment expliquée ; c'était la partie principale de l'œuvre, et elle est manquée. Si l'ouvrage a été écouté, c'est que Mme Sarah Bernhardt y jouait le principal rôle.

Snob, comédie en quatre actes, de M. Gustave Guiches, représentée à la Renaissance, est une pièce un peu vague. L'auteur a employé le même procédé que M. Abel Hermant dans la *Carrière.* Mais, tandis que M. Hermant a admirablement dessiné un type d'archiduc exotique, le snob de M. Guiches n'est pas un snob dans le vrai sens du mot ; il est même parfois naïf et niais, ce qui est le contraire du snobisme, du moins d'après l'idée que je me fais du snob. Le mot, en passant d'une langue dans une autre, a changé de signification. En anglais, snob signifie un homme vulgaire et prétentieux ; en français, un gommeux dégagé de

tous préjugés. Le protagoniste de la comédie de M. Guiches est Jacques Dangy, un romancier de talent, qui s'est laissé séduire par une duchesse. Sa femme Jeanne voudrait enlever son mari à ce milieu mondain, funeste à son bonheur ; elle le supplie d'aller avec elle à la campagne. Jacques consent d'abord, mais la duchesse n'a pas de peine à le faire changer d'avis. Elle devient la maîtresse de Jacques. Jeanne, par dépit, se laisse faire la cour par le duc, et elle accepte même un rendez-vous qu'il lui donne dans une garçonnière. Jacques l'apprend. Il fait une scène à sa femme ; son snobisme est bientôt en déroute, car il souffre et pleure comme un homme ordinaire. Jeanne lui avoue alors qu'elle est bien allée chez le duc, mais qu'elle en est sortie aussi pure qu'elle y est entrée. Il ne la croit pas, et il quitte la maison pour n'y plus rentrer. Huit ans se sont écoulés entre le troisième et le quatrième acte. Nous retrouvons les deux époux à la campagne, vivant ensemble parfaitement heureux. Il faut croire que le temps apaise toutes les douleurs, ce qui dispense de donner des explications. Ce dernier acte était parfaitement inutile, mais il est plein de détails amusants et a obtenu un très vif succès ; il roule sur l'élection d'un candidat à l'Académie. Une autre scène où un vieux général qui joue de la flûte a été traité de « chameau » par une Anglaise, a paru très drôle.

En résumé, pas de pièce, mais l'œuvre n'est pas sans intérêt, le dialogue en est vif et parfois spirituel. *Snob* est admirablement joué par Jeanne Granier, Guitry, Lefrançais, Huguet et Paul Plan.

A l'Odéon, où le *Chemineau* poursuit le cours de ses brillantes représentations, certains jours de la semaine sont consacrés à des spectacles nouveaux : on nous a donné *Trois cœurs*, comédie en un acte et en prose, de M. Gabriel Mourey, et *Dix ans après*, comédie en un acte, de MM. Pierre Véber et Mühlfeld.

La situation des *Trois cœurs* peut se résumer en quelques lignes. Michel Blainville, qui a un grand garçon de plus de vingt ans, Paul, désire se remarier avec Marthe Gravigny. Paul se trouve en présence de la jeune femme et reconnaît celle qu'il aime passionnément, sans qu'elle s'en doute. Il lui fait l'aveu de cet amour, en se lamentant sur son malheureux sort. Marthe le console, elle aime son futur mari, lui a donné sa parole et elle la tiendra. Elle invite le jeune homme au calme et à la résignation. C'est ce à quoi il se résout, non sans verser quelques larmes. Ces explications ont paru un peu longues et assez maladroitement présentées. La pièce a été excellemment jouée par Rameau, Rousselle et Odette de Fehl.

Dix ans après est une comédie de deux jeunes de beaucoup d'esprit et d'avenir, MM. Pierre Véber et Lucien Mühlfeld, qui s'essaient au théâtre. M. Mühlfeld est connu par des articles très remarqués, publiés dans la *Revue d'art dramatique* et la *Revue blanche ;* M. Véber a également écrit dans ces deux revues, mais il s'est créé dans les journaux boulevardiers la

réputation d'un auteur gai, d'une gaîté de pince-sans-rire des plus drôles. Cette collaboration a produit une amusante comédie. *Dix ans après* met en scène un bohème quelque peu fourbu qui, depuis dix ans, s'est acoquiné à une cuisinière qui le tyrannise. Marcel subit le joug, non sans gémir. Mais toutes les fois qu'il parle de la quitter, elle prend un air tragique en disant : « Je sais ce qui me reste à faire ». Marcel, effrayé, reprend sa chaîne. Un de ses oncles vient lui proposer un brillant mariage ; il accepte avec joie. Cette fois-ci, il rompra. Cette scène de rupture est des plus comiques : Marcel fait appel à toute son éloquence, il parle d'avenir, promet de l'argent. Mais la cuisinière entêtée se campe au milieu du théâtre, les poings fermés, le visage convulsé et ne desserre les dents que pour lancer son éternel : « Je sais ce qui me reste à faire. » Marcel terrorisé renonce à son mariage. Comme un ami de Marcel lui demande ce qu'elle aurait fait : « Moi, répond-elle, je me serais remise cuisinière. » Il y a de l'esprit dans ce petit acte qui a été admirablement joué par Gémier, Janvier et Mlle Luce Colas.

Aux matinées classiques du même théâtre, on nous a donné *Philaster ou l'amour qui saigne,* tragédie en cinq actes de Beaumont et Fletcher, traduction de M. Georges Eckoud, avec une conférence de M. Léopold Lacour.

La conférence nous a paru très substantielle, très documentée. M. Léopold Lacour a reconstitué le milieu dans lequel l'œuvre s'est produite. Il a indiqué ce qui, dans cette pièce, représentée il y a près de trois cents ans, devait nous paraître choquant et ridicule. Si l'on trouve, dans ce drame, des parties faibles qui touchent à la féerie, il y en a de fort belles. La scène où la princesse Aréthuse fait appeler Philaster et lui déclare son amour, est délicieuse. Celle où Philaster apprend qu'il est trompé par son page Bellario est des plus dramatiques ; tout le rôle du page, une jeune fille déguisée qui aime son maître, est charmant. Il a été fort bien joué par Mme Laparcerie qui nous paraît douée d'un véritable tempérament dramatique. Ce théâtre rappelle celui de Shakespeare, et M. Sarcey reproche aux directeurs de l'Odéon de le donner au public. « Il me semble, dit-il, que, lorsqu'on hasarde ces restitutions, il faudrait, surtout s'il s'agit de théâtre exotique, ne s'adresser qu'aux œuvres vraiment originales, en qui se résume l'esprit d'une époque. Philaster n'est qu'une ressucée de Shakespeare. A quoi bon, alors ? M. Ginisty, qui est un fin lettré, croit que le public s'intéresse comme lui à ces étapes d'un art qu'il ne connaît point. Mais non ; il ne faut jamais donner à la foule que le dessus du panier de cerises de Mme de Sévigné. »

C'est une erreur. Le public de ces représentations n'est pas un public ordinaire. C'est, au contraire, un public lettré ou qui cherche à le devenir. Il connaît Shakespeare, et il est bien aise de voir jouer les œuvres d'à côté. Or, comme le fait observer justement M. Léopold Lacour, l'art de Beaumont et de Fletcher, plus que celui de n'importe quel autre des derniers venus de la période shakespearienne, représente déjà un art de

transition. Fletcher et Beaumont, quoique se rattachant par l'ensemble de leur talent et de leur œuvre à la noble période shakespearienne, font prévoir, par une certaine joliesse et je ne sais quelle langueur caressante, l'art exclusivement sensuel et naturaliste de la Restauration. Et, à ce point de vue, leur pièce était curieuse. Malgré le peu de préparation qu'ont eu les acteurs, elle a été bien jouée par Daltour, qui, dans Philaster, a mis beaucoup de feu et d'emportement. Signalons aussi Dorival, dans un rôle de prince extravagant.

Le spectacle de la matinée suivante se composait de *San Gil de Portugal,* mystère en trois journées et neuf tableaux, de Moreto, traduit par M. Alfred Gassier, musique de M. Henri Kerval, avec une conférence de M. Francisque Sarcey. Moreto est un poète comique espagnol qui, le premier, a introduit dans le théâtre de son pays la comédie de caractère. Il a écrit un grand nombre de pièces qui, la plupart, ont eu un grand succès. Presque tout l'art espagnol est imprégné de mysticisme et de religion. *San Gil de Portugal* n'échappe pas à cette loi, et l'héroïne finit sur la croix. Mais il y a dans cette œuvre des parties charmantes qui ont amusé le public. La pièce commence comme une comédie de caractère. Don Vasco a deux filles ; l'une, Léonor, désire entrer au couvent, l'autre, Inès veut se marier, malgré la volonté de son père, à un mauvais sujet, Don Diego. Un saint homme de la contrée, Don Gil, va trouver Don Diego pour lui faire la morale et le dissuader d'épouser Inès. Il est si éloquent, si persuasif que Don Diego, touché par la grâce, renonce à Inès et se fait ermite. Don Gil veut aussi ramener à la vertu Inès. Il sait qu'elle doit le soir quitter la maison paternelle, pour s'enfuir avec Don Diego. Il va au rendez-vous : à la vue d'Inès, il en devient follement amoureux, il l'enlève et s'en va avec elle dans la montagne détrousser les voyageurs. Ceci n'est point banal, d'autant plus que Don Gil continue à passer pour un saint homme. On croit qu'il a été tué par Don Diego. Un jour Don Gil et sa troupe arrêtent deux personnages qui ne sont autres que Don Vasco et Leonor. A leur vue, Inès éprouve des remords, tandis que Don Diego tombe amoureux de Leonor et fait un pacte avec le démon pour la posséder. L'action rebondit de nouveau et nous entrons dans une nouvelle série de faits où le démon et un ange gardien jouent les principaux rôles. Cela finit par le châtiment des coupables. Les scènes se succèdent avec une telle rapidité qu'on n'a pas le temps de s'ennuyer ; elles sont du reste toutes intéressantes. La pièce est excellemment mise en scène avec de jolis décors. Je ne ferai qu'un reproche aux deux principaux interprètes M. Rameau (Don Gil) et Mlle Page (Dona Inès), c'est de psalmodier leurs rôles : cela finit par être monotone et insupportable.

La Porte-Saint-Martin nous a donné la *Montagne enchantée,* pièce fantastique en cinq actes et douze tableaux, de MM. Émile Moreau et Albert Carré, musique de MM. André Messager et Albert Leroux.

La *Montagne enchantée* est une féerie avec une partie dramatique assez

développée. La belle sultane Asitaré, qui règne sur l'empire chimérique des Roses, a proscrit l'amour de son royaume : tous ceux qui seront pris en flagrant délit, fussent-ils mariés, seront punis. Quant aux princes qui sollicitent sa main, elle les envoie sur la montagne enchantée qui s'élève tout près de la capitale, à la recherche d'une eau merveilleuse qui doit rendre le bonheur aux humains. Là ils deviennent la proie des génies et sont transformés en rocs immobiles. Vous pensez bien que la princesse ne tarde pas à recevoir le châtiment de sa cruauté. A la vue du beau Firouz, elle reçoit le coup de foudre et se met à l'aimer follement. Ce Firouz est venu pour la tuer, envoyé par un peuple voisin dont le roi a été la victime de la sultane. Il est surpris, le poignard à la main, et condamné à gravir la montagne enchantée. Asitaré se lamente, se désespère. Elle entreprend le sinistre voyage pour le délivrer. Après mille péripéties, elle réussit à s'emparer de l'eau merveilleuse et à rendre la vie à Firouz et à tous les princes qui l'ont aimée.

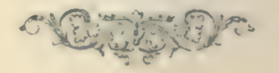
L'œuvre a au début des allures shakespeariennes, elle tourne un moment à la féerie et finit dans le drame. C'est, en résumé, une pièce qui a par elle-même un intérêt dont cette courte analyse vous donne une faible idée. Elle est luxueusement mise en scène et accompagnée d'une partie musicale assez développée ; certains morceaux ont une allure tout à fait originale. Le prélude du 6e tableau est charmant. Ajoutons que l'interprétation est excellente. La radieuse beauté de Mme Hading fait merveille en sultane Asitaré ; elle s'y montre aussi très dramatique. Les autres rôles sont tenus par des artistes tels que Desjardins, Gauthier, Pericaud, Lassouche, Gravier, Mmes Desclauzas follement extravagante, Kerwich, Luceuille.

Les auteurs sont sortis des sentiers battus de la féerie, pour nous donner un spectacle vraiment artistique ; ils méritent les meilleurs éloges.

Le Palais-Royal a repris le *Parfum,* de MM. Blum et Toché. Nous y avons revu avec plaisir Mme Céline Chaumont dans un rôle qu'elle a créé.

Cette reprise était accompagnée d'un amusant lever de rideau, *Séance de nuit,* comédie en un acte, de M. Georges Feydeau. Le titre vous explique le sujet. Fauconnet, qui veut avoir une nuit à lui pour aller au bal de l'Opéra, dit à sa femme qu'il est retenu à son conseil d'administration pour une séance de nuit. Il est inutile d'ajouter dire qu'il est pincé par Mme Fauconnet qui le ramène au domicile conjugal. M. Georges Feydeau excelle dans ces petites fantaisies pour lesquelles il a un tour de main tout particulier, un dialogue tout moderne. *Séance de nuit* a plu.

L. VERNAY.





CHRONIQUE



Un arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de régler l'admission des élèves femmes à l'École nationale des Beaux-Arts, conformément au vote du Parlement qui a affecté, dans le budget de 1897, un supplément de crédit de 13.500 francs aux dépenses nécessaires à l'organisation de ce nouvel enseignement.

Le rapport préliminaire, présenté par le directeur des Beaux-Arts, indique les conditions auxquelles, dès le début, les élèves femmes pourront être admises à suivre les cours de dessin et de modelage :

Dans la section des jeunes gens, ces deux cours sont ouverts aux seuls élèves ayant satisfait à un examen qui a lieu deux fois par an, en février et en juin.

Cette condition ne peut pas être immédiatement étendue aux femmes ; mais elle leur sera rigoureusement appliquée le jour où les élèves reçues à l'École proprement dite seront, comme les hommes, en assez grand nombre pour occuper toutes les places des amphithéâtres. C'est seulement alors aussi qu'elles pourront participer aux divers concours que prévoit le règlement et obtenir les récompenses qu'ils comportent.

La mesure qui rend accessible l'École des Beaux-Arts aux femmes ne doit pas avoir pour résultat l'abaissement du niveau des études ; elle ne saurait non plus avoir pour conséquence

d'ouvrir trop facilement une carrière que le travail opiniâtre et la volonté de parvenir ne suffisent pas à rendre prospère.

L'État, en mettant à la portée des femmes artistes les moyens d'enseignement dont il dispose, entend prendre une mesure de justice ; mais il ne veut pas assumer la responsabilité des fausses vocations, et il croit nécessaire de refuser l'entrée de l'École à toutes celles dont l'instruction première serait jugée incomplète ou qui, après y avoir été admises, ne feraient pas preuve de progrès constants.

En conséquence, il est décidé que les jeunes filles et les femmes âgées de plus de quinze ans et de moins de trente ans seront autorisées à travailler dans les galeries et à la bibliothèque de l'École, seront admises à suivre les cours oraux et pourront fréquenter, au moins provisoirement, les cours de dessin et de modelage qui vont être institués, lorsque, à l'appui d'une demande d'inscription adressée au secrétariat de l'École, elles produiront, avec une pièce établissant leur identité, un certificat délivré par un artiste connu, déclarant que leur éducation artistique leur permet de subir, avec des chances de succès, les épreuves d'admission, le moment venu.

Un nouveau changement vient de se produire dans les fonctions de directeur artistique des travaux de la manufacture nationale de Sèvres. M. Chaplain, de l'Académie des Beaux-Arts, qui occupait ces fonctions depuis peu de temps, les a résignées, en demandant à l'administration de les confier, en sa place, à M. Sandier, qui était, depuis quelque temps, attaché à la manufacture comme chef des travaux de décoration. La direction des Beaux-Arts s'est rangée aux conseils de M. Chaplain dans le choix de son successeur. M. Sandier, avant de faire partie du personnel artistique de la manufacture de Sèvres, s'était fait, dans l'industrie privée, une spécialité des travaux de décoration.

Officiellement, la démission de M. Chaplain a été motivée par la difficulté, pour l'éminent artiste, de mener de pair ses fonctions avec ses travaux de médailleur. Mais on donne, de sa retraite, une explication plus vraisemblable, pour quiconque sait quel esprit règne parmi le personnel de Sèvres, que le prétendu désir de se consacrer exclusivement à son art : c'est une sourde hostilité de la part de ce personnel contre un artiste qui n'était pas de la partie. M. Chaplain, au reste, n'a pas été le premier contre qui elle se soit produite ; mais il n'est pas non plus le seul dont les efforts ne soient pas parvenus à la désarmer. Telle serait, sur la cause de son départ, l'exacte version.

Deux pastels de La Tour, les portraits de Latude et du maréchal d'Aubeterre, ont été légués au musée du Louvre par Mme veuve Puissan.

Parmi les décorations de la Légion d'honneur, décernées à l'occasion des expositions de Rouen et d'Atlanta, nous relevons les suivantes : au grade d'officier, M. J.-J. Weerts, artiste peintre ; au grade de chevalier : MM. Pierre Diéterle, Hermann-Léon, Édouard Krug, Gustave Maincent, Alphonse Monchablon, artistes-peintres.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, M. Octave Maus, publiciste bruxellois, directeur et fondateur de la « Libre Esthétique », a été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Le ministre de l'Agriculture vient de décider l'ouverture d'un concours pour l'exécution des objets d'art à décerner aux lauréats des concours agricoles.

Les maquettes devront être déposées au ministère de l'Agriculture en octobre 1897, à une date qui sera fixée ultérieurement. Les concurrents devront faire connaître, au plus tard le 1er septembre, le nombre des maquettes, ainsi que la valeur des prix pour lesquels ils désirent concourir.

Les œuvres d'art devront être exécutées soit en bronze, soit en métal argenté ; les concurrents devront, à cet effet, faire connaître dans leur demande la matière avec laquelle ils se proposent d'exécuter chaque prix.

Des attributs spéciaux devront rappeler le caractère agricole de l'objet d'art.

Les concurrents dont les modèles auront été choisis auront la fourniture exclusive des objets d'art pour douze exemplaires au moins par maquette adoptée. Les modèles qui seront choisis ne pourront, à aucun moment, être mis dans le commerce.

Un jury sera chargé de proposer les modèles au choix du ministre. Les modèles à soumettre à l'appréciation du jury sont les suivants : 1 objet d'art en argent, de la valeur de 3.500 fr. ; 1 objet d'art de la valeur de 2.000 fr.; 20 objets d'art en bronze ou métal argenté, de la valeur de 500 fr. ; 15 objets d'art en bronze ou métal argenté, de la valeur de 300 fr. ; 5 objets d'art en bronze ou métal argenté, de la valeur de 150 fr.

A la suite de l'exposition internationale des Beaux-Arts, qui vient d'avoir lieu à Florence, les deux grands prix de peinture, dits « de l'Académie des Beaux-Arts », ont été décernés, le premier à M. Léon Bonnat, pour son portrait d'Ernest Renan, le second à M. Aimé Morot pour son portrait du peintre Gérôme. En sculpture, le premier prix a été décerné au peintre italien Curadossi pour sa statue de Desiderio de Settignano qui va être érigée dans la ville natale du grand sculpteur.

Notre compatriote le peintre Dagnan-Bouveret et les sculpteurs belges Constantin Meunier et Van der Stoppen ont été élus membres de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde.

La reine régente des Pays-Bas vient de conférer au sculpteur Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, le grade de grand-croix de l'ordre d'Orange-Nassau, en témoignage de sa haute satisfaction de l'accueil fait aux artistes néerlandais qui ont suivi, pendant plusieurs années, les cours de notre École nationale des Beaux-Arts.

Le Conseil municipal de Paris a voté le rétablissement, dans le parc de Montsouris, de la statue de Marat, par Jean Baffier ; ce marbre qui, il y a quelques années, avait été déjà érigé dans le parc de Montsouris conformément à une première décision du Conseil municipal, en avait été enlevé sur l'ordre de l'administration préfectorale, non sans protestation de la part de l'assemblée municipale.

La commission de la décoration de l'Hôtel-de-Ville avait proposé, nous l'avons dit précédemment, pour prendre part au concours restreint du plafond de la bibliothèque municipale, MM. Marcel Baschet, Eugène Carrière, Raphaël Collin, Maurice Éliot, Henry Lerolle et Victor Prouvé. Cette désignation des six artistes a été ratifiée par le Conseil municipal.

Cependant MM. Baschet et Collin ont manifesté l'intention de ne pas prendre part à ce concours.

Par arrêté préfectoral, M. Georges Cain a été nommé conservateur-adjoint du musée Carnavalet, fonction nouvellement créée par le Conseil municipal sur la proposition de M. Baudin.

Le préfet de la Seine vient de constituer, sous sa présidence, une commission chargée, en exécution d'une délibération du Conseil général de la Seine, de suivre les travaux de recherches de voies romaines dans la région nord de Paris. Cette commission est composée du secrétaire général de la préfecture, de MM. Héron de Villefosse, Alexandre Bertrand, Cagnat, Deloche et Longnon, membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ; A. Lamouroux et Georges Villain, membres de la commission municipale des travaux historiques ; Le Roux, directeur des affaires départementales ; Hetier, ingénieur en chef du département de la Seine ; Le Vayer, directeur du musée Carnavalet, et Bournon, ancien archiviste de Saint-Denis.

La Roche-sur-Yon vient d'élever un monument à Paul Baudry. On sait, en effet, que c'est au chef-lieu de la Vendée que naquit le peintre du foyer de l'Opéra. La statue par laquelle ses compatriotes ont voulu honorer son souvenir est le bronze sculpté par Gérôme, exposé, l'an dernier, au Salon des Champs-Élysées et représentant Baudry debout, tête nue, la palette en main, les épaules couvertes d'une courte pèlerine rejetée en arrière.

L'inauguration du monument a été présidée par M. Félix Faure, président de la République, au cours de son récent voyage dans l'Ouest.

L'Académie des Beaux-Arts avait délégué parmi ses membres, pour la représenter à cette cérémonie, MM. Bouguereau, Benjamin Constant, E. Frémiet, Gérôme et Ernest Hébert. L'éloge du peintre a été fait tour à tour par M. Bouguereau qui partagea avec Baudry le prix de Rome en 1850, par M. Hébert, par le maire de La Roche-sur-Yon et par M. Alfred Rambaud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Dans le discours de M. Rambaud, la physionomie, la personnalité de Baudry, ses attaches artistiques se touvent exactement caractérisées :

Peu d'hommes illustres ont tenu à la terre natale par des liens aussi forts que Paul Baudry. Quelque vastes développements qu'ait pris ensuite son génie, que tant de sources diverses sont venues alimenter, l'empreinte des premières années, des premières impressions, de la nature qui l'a vu naître, de la race dont il est sorti, en un mot, l'empreinte vendéenne reste visible et comme indélébile.

Nous connaissons mieux les ancêtres de Baudry qu'on ne connaît en général ceux d'un enfant du peuple. Parmi eux, des hommes énergiques, combattants des guerres civiles, et aussi des âmes tendres, éprises d'idéal, comme son père, dont on nous raconte que, berger, puis sabotier, « il passait sa vie dans les bois, levé avant le soleil, subissant l'influence mystérieuse du temps et des heures, mêlé pour ainsi dire à la nature et n'ayant pour distraction qu'un violon dont il jouait le soir aux étoiles ».

C'est des énergies accumulées en plusieurs générations de braves gens que furent faites la belle vaillance et la ténacité apportées à sa tâche par Paul Baudry ; ce sont leurs aspirations obscures vers l'idéal inconnu, qui se précisèrent et s'affirmèrent dans cette merveilleuse organisation artistique ; et ainsi un grand homme nous apparaît comme la floraison de toute une race.

Les vieilles légendes locales, les souvenirs, encore si récents au temps de la jeunesse de Baudry, de ce que Napoléon avait appelé « une guerre de géants », les charmes de cette nature vendéenne aux bois verdoyants et aux claires eaux courantes, en un mot le sourire de la fée du Bocage firent, à son insu, l'éducation esthétique de l'enfant. On sait avec quelle grâce il évoque, dans ses lettres à ses parents, tel coin de paysage, telle promenade champêtre avec le père et la mère ; on sait aussi que le jour où il quitta La Roche pour la première fois, c'est en passant devant la statue du général Travot qu'il se jura, « la main sur la poitrine, de revenir homme et avec du talent » et que l'un de ses premiers rêves d'artiste fut de faire revivre sur la toile quelques-unes des scènes guerrières dont le Bocage avait été le témoin un demi-siècle auparavant.

L'École des Beaux-Arts de Paris devait lui enseigner le métier. Beaucoup d'artistes, non des moins fameux s'en tiennent là. Baudry comprenait que celui-là seul est un grand peintre qui, au service du crayon ou du pinceau, fussent-ils maniés par les doigts les plus habiles, met une intelligence cultivée et créatrice.

Il se donna donc à lui-même l'éducation la plus large qu'on puisse ambitionner, et non seulement d'un artiste mais d'un lettré et d'un philosophe. S'il passa de nombreuses journées dans les musées de Florence, de Venise, de Madrid, de Londres, s'il voulut à Rome, à Pompéi, à Athènes, en Égypte, s'abandonner à la magie des souvenirs et comme à l'inspiration directe des dieux, il sut aussi, lui, l'ancien élève de l'école primaire de La Roche, devenir un familier des auteurs classiques, des grands écrivains de tous les temps, de Shakespeare comme de Montaigne. En leur commerce il devint, sans presque s'en douter, un écrivain, car ses lettres familières sont des merveilles de langue élégante et précise, d'esprit original et primesautier, de fantaisie pittoresque et, quand il s'agit de l'antiquité, d'éloquence naturelle et passionnée. Et ainsi, au contact des chefs-d'œuvre de la littérature comme de l'art, l'imagination, déjà si vive chez l'enfant, ouvrit ses ailes et prit son essor.

Le caractère de Baudry, trempé par la pauvreté fière du foyer paternel, était prêt à

toutes les épreuves et à tous les sacrifices. Il estima légères les privations qui attendaient dans Paris l'étudiant sans fortune, s'amusant, dans ses lettres à ses parents, des dîners à six sous et des habits sans boutons, souriant à cette misère librement acceptée, puissante conseillère de travail, ménagère héroïque de la gloire, et sous l'étreinte de laquelle il n'en sentait pas moins « frémir en lui quelque chose »...

Un jour qu'on lui proposait la main d'une riche héritière, il répondit : « Où prendrais-je le temps de me marier ? Et ne suis-je pas déjà en ménage avec deux femmes jalouses, la solitude et la peinture ? » La plus jalouse des deux, la peinture, non contente d'occuper les journées entières de Baudry, hantait ses nuits : « Quand j'ai de bons rêves, écrivait-il, je vois des Titien qui n'ont jamais été faits... Ces visions sont parfois si distinctes qu'il me semble que je vais les peindre ».

... Si l'on cherche ses maîtres dans le passé, on est tenté de le rattacher à Michel-Ange par la science anatomique et la puissance d'expression, au Véronèse pour l'ampleur de la composition, au Corrège et au Titien pour les dons du coloriste. Toutefois, son dessin est bien à lui, d'une sûreté merveilleuse, d'une grâce souple et forte, d'une heureuse témérité dans les raccourcis dont il semble rechercher, comme à plaisir et pour s'en jouer, les difficiles problèmes. D'autre part, il a possédé comme personne la science des harmonies et des oppositions dans les couleurs, l'art de faire valoir les tons l'un par l'autre et d'en accroître ainsi l'intensité, de donner une peinture claire, comme de plein air, baignée de lumière avec des ombres et des clairs-obscurs qui sont encore de la lumière, de dresser dans l'azur les corps lumineux des dieux et des déesses.

Où il nous apparaît plus nettement encore comme son propre maître, c'est lorsque, tout en acceptant les thèmes traditionnels de la mythologie, les types convenus des Olympiens, il apporte dans l'exécution une note toute française, toute contemporaine, et si personnelle que ses toiles n'auraient pas besoin d'être datées ni signées...

Il agit de même quand il est devenu un maître. Il continue à « faire simplement les choses comme il les voit ». Or, que pouvait-il voir dans le Paris d'il y a trente ans, et que verrait-il dans le Paris d'aujourd'hui ? Assurément pas la Vénus de Praxitèle, au corps d'une robustesse héroïque, au visage d'une beauté mathématiquement parfaite, à l'expression divinement indifférente ; mais bien l'élégance de forme, la grâce frêle, la vive physionomie, la « joliesse » de nos contemporaines. Aussi qu'est-ce que ses Lédas, ses Vénus, ses Amphytrites, ses Grâces et ses Muses ? Qu'elles soient graves ou souriantes, ce sont toujours des Françaises, on pourrait dire des Parisiennes, et parfois on a comme l'illusion ou la ressouvenance de les avoir connues. Dans leur souple attitude, dans leur sourire, surtout dans leur regard, on sent l'âme d'une race qui a déjà beaucoup vécu, beaucoup pensé, beaucoup éprouvé ; ce sont là les fleurs charmantes d'une civilisation un peu vieille ; et par ces yeux brillants de jeunesse on a l'impression qu'une longue série d'aïeules, qui sans doute furent séduisantes, vous regarde curieusement...

Après avoir fait le tour de l'œuvre de Paul Baudry, œuvre qui, dans sa variété, révèle les préférences qui ramènent sans cesse le peintre à l'idéalisation de la femme et font de lui un obstiné « féministe », selon l'expression actuelle, le ministre a rappelé le projet qui fut la préoccupation des derniers temps de sa vie et que la mort ne lui permit pas de réaliser :

... Son rêve, c'était désormais la décoration du Panthéon avec l'histoire française de Jeanne d'Arc. Vous savez que le culte de l'héroïne lui avait été inspiré dès l'école primaire de La Roche, par un livre qu'il y reçut en prix et dont les pages sont usées à force d'avoir été feuilletées. Déjà, il s'était plongé dans les chroniques, les vieux manuscrits à miniatures ; il avait accumulé tous les matériaux d'histoire et d'iconographie que comporte le sujet ; il connaissait notre quinzième siècle comme un élève de l'École des chartes ;

déjà il avait arrêté la répartition en six tableaux de cette miraculeuse histoire, et il reste de lui une esquisse en vue de la première toile, *Jeanne d'Arc écoutant les voix*. Mais tant de rudes labeurs l'avaient épuisé, et, en 1885, il succombait en pleine activité.

En terminant, M. Rambaud a dit le patriote que fut le grand artiste, son départ de Venise, en 1870, pour venir s'enrôler comme le fit Henri Regnault, et réclamer sa place au danger. Enfin il s'est fait l'interprète de la famille, des compatriotes et des amis de Paul Baudry pour remercier le sculpteur Gérôme du concours si dévoué et si désintéressé qu'il a apporté à la glorification de son ami.

La vente des tableaux et dessins faisant partie de la collection de feu l'expert Haro père a eu lieu à l'hôtel Drouot. Voici le chiffre de quelques-uns des prix obtenus : l'*Innocence,* de Greuze, 25.000 francs ; la *Sainte Véronique,* de Memling, 8.000 fr. ; un portrait d'Henriette d'Angleterre aux deux crayons par Dumonstier, 490 fr. ; l'*Adoration des Bergers,* du Greco, 1.100 fr. ; *Amour et Psyché,* de Prudhon, 1.470 fr. ; l'*Apothéose de Jean-Jacques Rousseau,* d'Hubert Robert, 1.550 fr. ; deux dessus de porte, attribués à Fragonard, 5.600 fr. ; l'*Apothéose d'Homère,* d'Ingres, dessin à la mine de plomb et à l'encre de Chine, 7.600 fr. ; un crayon de l'*Andromède,* du même, 430 fr. ; une étude pour la figure de l'*Odyssée,* du même, 620 fr. ; la *Bataille de Taillebourg,* de Delacroix, 10.200 fr. ; l'*Atelier,* de Courbet, 26.500 fr.

A la vente de la collection de la comtesse de La Ferronnays, ont été adjugés : la *Savonneuse,* de Greuze, 19.000 fr. ; l'*Ermite,* attribué au même, 8.350 fr. ; *Conversation espagnole,* de Van Loo, 5.500 fr. ; une suite de trois tapisseries des Gobelins, de la fin du dix-huitième siècle, sur lesquelles un cartouche portait cette inscription : *Donné par le Roy au marquis de La Ferronnays,* 42.000 fr.

On annonce que Ménélick a commandé, à la Monnaie de Paris, la frappe d'une monnaie à son effigie. Les coins, établis par les graveurs Lagrange et Alphée Dubois, portent, sur la face, l'effigie du souverain coiffé d'une tiare que surmonte la croix grecque avec l'exergue : *Jean Ménélik II, roi des rois d'Éthiopie,* et le millésime, — sur le revers, le lion de Juda soutenant la croix, — sur le cordon, l'inscription : *L'Éthiopie ne tend la main qu'à Dieu.*

Olivier de Penne, le peintre animalier, qui vient de mourir dans sa soixante-septième année, était né à Paris. Il fut l'élève de Léon Cogniet et remporta, en 1857, le second prix de Rome. Ses premières études semblaient donc le vouer à l'art classique de la peinture d'histoire, alors fort en faveur. Mais le jeune artiste ne tarda pas à quitter l'École des Beaux-Arts pour étudier, avec Charles Jacque, le paysage et les animaux, et

s'adonner finalement à l'étude des chiens, qui restèrent ses sujets de prédilection. Du reste, il se fit bientôt une brillante spécialité des tableaux de chasse, dans lesquels il sut allier à la correction du dessin une observation très exacte et une connaissance consommée de la race canine dans toutes ses variétés. Il fut un des plus assidus exposants de la Société des aquarellistes ; ses dessins furent certainement l'un des élements d'attrait et de succès pour ces expositions.

Le paysagiste Edmond Yon a été l'un des plus délicats et à la fois l'un des plus sincères peintres de la nature, en cette époque où le paysage a trouvé tant et de si habiles interprètes. Il s'est distingué entre tous par la franchise et la vigueur de son exécution, qui n'excluaient pas, dans ses œuvres, une rare justesse de tons et parfois une extrême délicatesse. Il faut citer, parmi les meilleures de ses toiles, le *Canal de la Villette en hiver*, l'*Eure à Arquigny* qui appartient au musée du Luxembourg, l'*Embouchure de la Dives*, la *Meuse à Dordrecht*, la *Seine à Vernon*, etc.

Yon était né à Paris en 1836. A ses débuts, il avait pratiqué la gravure sur bois et l'eau-forte, et produit de nombreuses reproductions des œuvres des paysagistes contemporains, de J.-F. Millet notamment, d'Anastasi, de Brion, etc. Il avait, depuis longtemps, renoncé à la gravure pour devenir le paysagiste estimé qu'il a été.

Henri Guérard vient de mourir, ayant à peine dépassé la cinquantaine. Très épris de nouveauté dans la recherche et l'emploi des procédés de gravure, il s'était créé, comme aquafortiste, une réelle originalité. Autant il apportait de conscience dans l'interprétation des œuvres des maîtres, et de préoccupation à ne rien omettre de leur caractère propre, autant il mettait d'imprévu et de spontanéité dans ses planches originales. Il a gravé plusieurs des œuvres importantes d'Édouard Manet ; une de ses eaux-fortes les plus remarquables est celle qu'il a gravée d'après le *Portrait de ma mère*, de Whistler.

L'architecte Paul Blondel est mort à l'âge de cinquante ans, alors qu'il venait de commencer les travaux d'aménagement de la nouvelle salle des États, au Louvre, dont il était l'architecte depuis la mort de Guillaume. Il avait eu le prix de Rome en 1876 ; parmi les envois de la villa Médicis, sa restauration du temple de la Fortune à Palestrine (l'ancienne *Præneste*) avait été fort remarquée. Au nombre de ses travaux importants il faut mentionner la construction de l'asile Furtado-Heine à Paris.



Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



Les Artistes aux Salons de 1897[1]

II

§ 1. Le nu. — § 2. Artistes étrangers. — § 3. Quelques peintres de la vie. — § 4. L'atelier Gustave Moreau. — § 5. Un trait d'union. — § 6. L'évolution de l'âme et de la nature sur la toile : le portrait.

§ 1.

> La forme humaine n'est-elle pas le plus expressif des symboles ?
>
> RENAN.



SHAKESPEARE et Platon! Voilà deux noms bien redoutables pour commenter deux toiles simplement agréables ou curieuses : *La folie de Titania,* par Paul Gervais; — *L'amour au banquet,* par Gustave Courtois.

« TITANIA *à Bottom.* — Viens que j'attache des roses musquées sur ta tête douce et lisse et que je baise tes belles longues oreilles, mon ineffable joie... Dis-moi, que désires-tu manger? »

« BOTTOM. — Ma foi! du bon foin, du foin qui embaume, rien n'est égal à ça... »

Mais, cette réponse très positive, que l'ironique féerie du *Songe d'une nuit d'été* met dans la bouche bestiale de l'amant, l'amoureuse reine ne paraît point l'entendre; ou plutôt, elle la trouve

[1] Voir l'*Artiste* d'avril dernier.

divine, comme tout ce qui tombe des lèvres aimées ; son délire prête au braiment intéressé la soyeuse douceur des trop longues oreilles que caressent lentement ses mains pâmées... Douce folie, qui a pour excuse les capiteuses délices de l'heure tiède. — « Jetées presque nues dans une barque désemparée, elles abordèrent miraculeusement dans les marais de Provence » : ainsi s'exprimait, d'après les légendes de la Baume, le peintre des *Saintes-Maries de la Mer* que son compatriote Paladilhe a chantées ; c'était au Salon de 1891, et le succès de l'œuvre se justifiait par la chasteté blonde des latines figures de saintes sveltes comme des déesses ; un rayon dernier de l'Olympe se mariait à l'aube chrétienne : telles ces nuits boréales où la lumière persiste, indécise. Encore aujourd'hui, le Toulousain Paul Gervais reste fidèle à la tradition des formes ; l'érudit Shakespeare des *Sonnets* et des classiques audaces ne désavouerait point sa *Titania* nue dans un vespéral paysage. Figure exquise, en effet, baisée par le chaud sourire du crépuscule. A l'entour, juin triomphe, les cônes harmonieux des pins s'assombrissent çà et là sur leurs pilastres rougis par le soir, et, dans l'intervalle morose des mates verdures, se devine l'ardoise argentée de l'étang lunaire, le lac dont Mendelssohn changeait les frissons en mélodies. Quelle âme, même royale, résisterait au panthéisme enivrant du site ? C'est pourquoi la féerique nudité se rengorge du désir qui dompte les simples mortelles ; sous les voluptueux bandeaux châtains qui s'épandent lourdement comme l'onde, l'ovale du visage heureux s'arrondit, la violette des prunelles extasiées se noie fixement dans un songe, les doigts fluets s'identifient à leur caresse, c'est le calme affolement de l'amour qui transfigure le regard, qui transforme l'être et la pensée, qui magnifie la chair, qui semble embellir la lumineuse fraîcheur d'un beau corps. Dans l'*Examen de conscience d'un philosophe,* le poète Ernest Renan remarquait que l'amour embellit les oiseaux ; ni les reines de féerie, ni les reines de réalité n'échappent à cette loi ; l'âme exalte le limon terrestre. Et le soleil oblique nacre amoureusement le doux trésor de la gorge. Pourquoi faut-il qu'autour de cette délicieuse statue de chair qui symbolise le frisson d'amour dans le frisson des demi-teintes, de médiocres compagnes aux coiffures actuelles détruisent l'illusion, rompent le charme ? Le rêve s'envole, les valeurs s'évanouissent, entre ces taches quelconques et narquoises, sans enveloppe. Ni les roses, ni les fleurettes mauves ne compen-

sent leur galbe inharmonieux et criard. Tassaert aussi savait jouer des chignons contemporains sur des figures nues, mais avec quel plus discret à-propos! Cavalièrement coiffées, ces nymphes-là ont plutôt l'air de modistes dévêtues. C'est excessif. Les oreilles de Bottom suffisaient à l'ironie. Comme je voudrais prendre des ciseaux pour découper la précieuse *Titania* dans son romantique paysage! Qu'en dirais-tu, Shakespeare?

Et vous, Platon, que les assidus lointains de la Bibliothèque de Boston voient encore philosopher sous le xyste[1], n'auriez-vous pas une indulgente compassion pour les victimes du cruel Amour? *L'amour au banquet,* ce n'est plus ici l'antiquité docte et haute, l'altière aspiration vers le divin qui fait dialoguer le familier Socrate avec la sublime Diotime; c'est le pouvoir mystérieux que détiennent les Sirènes, c'est le souffle oriental, c'est la magie ténébreuse qu'un sage contemporain nous dévoile en dépeignant, après boire, les invités de *Thaïs*[2] assez semblables aux compagnons d'Ulysse sous la baguette de Circé... Mais, loin des râles d'ivresse et de volupté, les philosophes dialoguent encore. Ici, nul contraste de ce genre, dont Thomas Couture faisait honte à l'abandon de ses *Romains* décadents. Un banquet silencieux, sans nobles propos. La *Titania* de P. Gervais résume la poésie du désir naissant; l'*Amour* de G. Courtois incarne la réalité du désir satisfait : dominant le champ de bataille amoureux, c'est le *durus amor* qui asservit les reines virgiliennes, le *Cupido pharetratus* qui brandit l'arc vainqueur. Vautrés confusément dans la bestialité du sommeil frère de la mort, les convives ont pâli comme des cadavres; leur blancheur tranche sur la chair cuivrée du jeune dieu, roi du festin; un buveur a lâché la coupe; l'ivresse enlace les femmes assoupies. A droite, au premier plan, parmi les bijoux épars, un jeune couple s'est endormi, las d'aimer. Et c'est tout l'intérêt du tableau, la poésie intérieure d'une tête féminine, l'expression du masque renversé de lassitude, et dont les cils durs sous les paupières closes exhalent le tragique sourire de la passion fugitive, le regret d'un passé récent, la déception d'une folie brève qui pleure le désir. L'œuvre, qui pouvait être poignante, n'est qu'habile; l'exécution rapetisse le sujet; la symphonie des

[1] Dans la *Philosophie,* panneau décoratif de Puvis de Chavannes (Durand-Ruel, septembre 1896).

[2] Anatole France, *Thaïs,* livre II.

verts, composée des objets d'art et des étoffes, ne s'harmonise pas franchement avec les roux des chevelures. La fermeté quasi ligneuse des morceaux, des attitudes, avoue le contact de Dagnan-Bouveret, de Gérôme; lourde est l'ordonnance, et l'enflure décorative des draperies tombées de la table évoque la dextérité bolonaise des suivants du Guide. L'œuvre est classique, au sens péjoratif du mot. En dépit de l'acanthe, ce n'est point l'*œuvre d'art*, c'est-à-dire l'inspiration faite eurythmie. L'*Amour* grec, non plus que la *Titania* shakespearienne, n'a provoqué le définitif poème ; et, pour compensation, j'aime à réciter les doléances du poète défunt :

Au banquet de Platon, après que tour à tour,
Coupe en main, loin des yeux du vulgaire profane,
Diotime, Agathon, Socrate, Aristophane,
Ont disserté sur la nature de l'amour,

Apparaît, entouré comme un roi de sa cour,
De joueuses de flûte en robe diaphane,
Ivre à demi, sous sa couronne qui se fane,
Alcibiade jeune et beau comme le jour.

— Ma vie est un banquet fini, qui se prolonge ;
Seul, parmi les causeurs assoupis, comme en songe,
J'ouvre et promène encore un regard étonné ;

Les fronts sur les coussins ont fait de lourdes chutes :
Verrai-je survenir, de roses couronné,
Alcibiade avec ses joueuses de flûtes ? [1]

Apothéose de la forme humaine, le nu est le langage spontané du mythe. Sans nous attacher au *morceau*, nous l'avons vu resplendir au sein des légendes sereines ou terribles ; impersonnel et sans date, il redevient l'auxiliaire des hautains décors. Le nu au Salon, le nu en art n'est pas seulement la proie des yeux lascifs que l'esthétique tourmente médiocrement, mais la récompense, le banquet des yeux artistes. C'est encore le nu qui rehausse certaines compositions moins prime-sautières, telle la *Psyché*, de Guinier, qui marche hiératique et virginale, une pervenche à la main, dans le bois sacré ; tel le *Soir*, or et saphir, d'Henry Bouvet, un homonyme lyonnais du peintre-décorateur et du peintre-baryton que sa belle création du *Fliegende Hollander* [2] ne détourne

[1] *Le Banquet* (RELIQUES DE JULES TELLIER, publiées par Raymond de la Tailhède, 1890).
[2] Première du *Vaisseau-Fantôme* à l'Opéra-Comique, le lundi 17 mai 1897. — *Le Hollandais :* Max Bouvet.

point du paysage : mais l'effet de contre-jour reste dur, et les baigneuses s'en ressentent ; rien de remarquable dans la *Source*, de Vezoux, dans la *Vigne*, de Valère Bernard ; les *Noces de Flore*, envoi de Rome de l'impressionniste Lavalley, demeurent au-dessous du néant...

Toutefois, le culte de la chair devenue la forme, de ce lait éblouissant et rhythmé qui appelle le baiser reconnaissant du regard, n'a pas besoin d'un ensemble pour s'épanouir ; une seule figure nue détient l'éloquence : j'en appelle aux fervents d'Athènes et de Venise, aux adorateurs de la *Source* d'Ingres ou de la *Biblis*[1] d'Henner, émule de Corot. Le nu sur la toile peut être autre chose que l'anonyme académie que Bordes intitule sans plus une *Étude*, que la transcription littérale, mais intelligente, du *Modèle* que Prinet contemple dans l'atelier recueilli :

Tu viens à l'heure, au jour, au mois ;
Tu fais rougir le bon bourgeois
Qui lorgne l'argile ou la toile ;
Et ton impudique beauté,
— O misère ! ô nécessité ! —
Pose sans voile...

Il y a le nu documentaire que le Parisien Fernand Piet déshabille en ses *Croquis de femmes nues*, que le Belge Georges Morren crayonne âprement dans des contorsions véridiques[2]; c'est, à la suite de l'inquiétant Degas, l'instantané de la peau, le tic de la femelle ou la déformation de la fille, ô Phidias ! Moins haut que la frise du Parthénon, il y a la nature, la vie. Simple dénombrement qui répond à la question : de quelle manière notre époque comprend-elle le nu ? Là, comme partout ailleurs, la diversité l'emporte sur la règle. Mais, en regard du nu brutal, rayonne le nu poétique, « ce nu stylisé, à la Primatice », que tolèrent seul les canons draconiens de la Rose+Croix. Et la poésie s'épand sur trois cadres, raffinée, vaporeuse, puissante.

On peut juger l'âme des œuvres, comme l'âme des femmes, par les sentiments spontanés qu'elles nous suggèrent. Le miroir trahit l'énigme. Et n'est-ce pas la moins décevante des incertitudes que de s'interroger d'abord soi-même ?

[1] Salon de 1867. — Musée de Dijon. — Centennale de 1889.
[2] *Femme à la chaise*, *Dos de femme*, *Femme qui se gratte* (*dessins*); *Femme accroupie* (*pastel*).

Le raffinement émane de l'Ève de Lévy-Dhurmer : *Au Paradis,* devant l'aïeule du genre humain fluette comme une exquise mondaine, j'évoque moins la Genèse michelangesque que nos poèmes contemporains. Le paysage est délicieusement minutieux et savoureusement primitif, les pieds menus sont noyés dans un premier plan dont un Préraphaélite envierait la minceur, où l'étrange turquoise des beaux papillons veloutés se pose sur d'énormes têtes de pavots ; les fonds donnent l'harmonie rosâtre des reflets métalliques que connaît le collaborateur de Clément Massier ; le serpent vert enroulé sous le feuillage fin du pommier bleuâtre rappelle le céladon des victorieuses couvertes ; la pomme fatidique luit sur la chair ombreuse : et le geste joli de curiosité des bras repliés sur la gorge est d'un modernisme qui savoure l'approche de la faute ; ce n'est plus du tout

Le spectacle ennuyeux de l'éternel péché,

transmis par les poncifs ; mais l'Elsa wagnérienne a pour sœur cadette cette Ève blonde.

La vaporeuse élégie se nomme la *Matinée d'été,* de Retru. Oublié, mal placé, laissé dans l'ombre, l'auteur doit être un modeste, et son œuvre respire la candeur. Mauvais caractère pour éveiller l'attention ! Nos courtes joies ont le souvenir pour vengeur : et je me rappelle toujours le charme de mélancolie crépusculaire que procurait une *Nymphe de Diane* (1888), d'Abel Boyé ; impression pareille, en présence de la blonde appuyée nonchalamment contre un arbre ; et ce dos onduleux, ambré et cambré, dans le cadre opalin des verdures poudreuses, du ciel matinal et de l'eau pâle, s'apparente aux visions lointaines. Forme et lumière ont leur tristesse.

La puissance réside en un pastel féminin : une *Nymphe accroupie,* concisément signée Marlef. Sans l'avertissement du catalogue, j'aurais commis envers l'artiste la même irrévérence qui, l'an passé, m'a fait ranger parmi les envois du sexe fort l'effet de lumière dans la *Glace* de Mlle Kate-A. Carl et un riant *Portrait* de Mme Edgar Cameron. La joie des découvertes est sujette à l'erreur; mais de pareilles bévues prouvent la bonne foi du salonnier en manifestant la robustesse des toiles. Sans la signature explicite, combien d'œuvres masculines sembleraient efféminées ! La *Nymphe accroupie,* de Mme Marthe Marlef, possède plus que la ligne, —

l'expression. Son regard noir, ses sourcils crispés, ses mains jointes paraissent implorer ; une atmosphère d'appréhension circule autour d'elle ; tout son être reflète un drame innommé. C'est plus qu'une *Étude,* qu'une *Bacchante,* valant par les jeux du soleil sur la plénitude de la chair ; ses formes amples décèlent une admiratrice de Jordaens, de l'art vivant ; l'auteur interrompt l'analyse des *Portraits,* des *Manette Salomon,* pour exprimer largement l'éternel des teintes et l'absolu des lignes. Sur le contour véhément, la délicatesse féminine reparaît dans les modelés pétris de lumière ; et les roses du torse verdissent par places aux reflets mouvants du sous-bois. Du coloris lumineux naît une impression de santé florissante et jeune. Naguère, *Une nuque de rousse* préludait chaleureusement.

Donc, malgré les réalistes et malgré Schopenhauer dont le pessimisme réduit la femme à l'animalité, quelques peintres sont assez artistes pour écouter encore la mystérieuse religion de la Nature : par la grâce ou la force, par la ligne ou par la couleur, par un mélodieux ensemble ou même par une figure isolée, quelques-uns savent ressusciter la nymphe pressentie dans la femme. Le désir n'est-il pas un hommage obscur que l'instinct rend à la beauté ? L'art a pour mission de le purifier en glorifiant son objet. L'artiste ranime l'absolu du paysage et de l'être en replaçant l'idéale nudité dans un crépuscule surnaturel : Ménard nous l'a victorieusement prouvé ; il nous le prouvera bientôt encore. Le bois sacré redevient un rêve plus vrai que le réel. Le nu, vivant symbole, n'est une inconvenance que pour les philistins qui cachent leur laideur sous des vêtements ridicules. La peinture a la chaste impudeur des immortelles ; bien plus, elle apparaît plus innocente que la parole ; silencieuse, elle peut naïvement offrir aux yeux des formes dont la description blesserait l'oreille :

> Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose,

dit au théâtre le législateur du Parnasse ; mais, au contraire, la poétique picturale doit idéaliser le spectacle dont la nomenclature est scabreuse. Entre les deux écueils de la réalité sauvage et de la convention mythologique, « l'art judicieux » traduit sans trahir.

§ 2.

« Lazare, lève-toi ». Nos artistes sont des fainéants qui ne répondent pas au premier appel. Élevons la voix.

. . . .

Que vient donc faire ici Lazare!

JEAN DOLENT.

Depuis le baiser nocturne que l'*Illusion* de Bellery-Desfontaines adresse à l'adolescent, la pensée rajeunie pénètre mieux l'obscurité des problèmes, saisit plus vivement la permanence de la Beauté, découvre de plus le miroir subtil où les yeux contemporains voient son image : l'art se réveille sous une douce caresse; la « seconde vie » du rêve revient pâlir l'ombre et la toile. Ainsi compris, tout Salon semble un petit drame qui a ses péripéties, ses défaites ou ses victoires. Et, puisque le propre des vraies œuvres d'art est d'affirmer l'idéal en marquant son évolution, le premier acte de notre analyse s'est clos sur un double décor qui permet d'entrevoir la plastique et l'expression réconciliées : les *Sirènes,* d'Albert Laurens, les *Voix de la Mer,* d'Ary Renan; ni quattrocentisme étiolé, ni matière agressive; ni prétention, ni brutalité : nature et symbole s'y accordent dans un mélodieux hymen. Les jeunes retrouvent ce que glorifiait la divination des anciens : ce pouvoir du mythe qui a l'omnipotence d'une comparaison poétique.

La Volupté sinistre aux philtres tout puissants

s'exprime plus fièrement par le galbe mensonger des *Sirènes;* l'éternelle élégie des vagues plaintives se transpose plus délicatement dans la tendre harmonie de nuances et de lignes où les grandes ailes épandues d'un goëland s'enflent au-dessus des flots qui se creusent; et le contour émacié d'un torse pâle s'enlève sur les fraîcheurs verdâtres ou bleuies de l'onde et du ciel. Un souffle monte vers l'écueil antique, l'ouragan passe sur le poème harmonieux où chante la moderne expression maladive : Tonnellé pensif, qui ne comprenait point le signe sans l'idée, applaudirait au témoignage concret d'une intelligence. Eh bien! depuis que les frontières intellectuelles vont s'effaçant, l'art étranger nous apporte le même espoir que l'art français. Comparer renseigne ou rassure.

Mais, là encore, quel interminable procès! L'exotisme nous

hante et nous fait peur. Entre le dénigrement partial et le délire irréfléchi, plus de milieu, semble-t-il. A la fois sceptique et enthousiaste, l'âme française hésite et se partage : les optimistes, qui s'inclinent devant les fatalités de l'évolution ou le génie des individus, se réjouissent de la triple invasion morale des Slaves, des Anglo-Saxons, des Transalpins ; les moroses, que fascine l'absolu, regrettent l'époque riante où le jardin de Le Nôtre prolongeait la politesse et la règle jusqu'à Péterhof, jusqu'à Postdam. L'avocat du libre-échange laisse passer tour à tour le roman russe, le wagnérisme allemand, l'art anglais, le drame scandinave; le protectionniste s'écrie : « La France aux Français ! Soyons Français! » La curiosité cosmopolite est aux prises avec la conviction chauvine. Les classiques dénoncent les barbares. Ibsen passionne, après Wagner, après Shakespeare. Charles Maurras et Camille Mauclair guerroient courtoisement[1]. Et comme le sort de tout *referendum* est plutôt d'amuser que de convaincre, une revue jeune nous permet de mieux observer les doutes, en notant le demi-sourire de Jules Lemaître ou le verdict sourcilleux d'Émile Zola.

Ce qui reste évident, c'est le courant international qui mêle le Nord et le Midi, le courant unitaire qui entraîne parallèlement Algernon-T. Swinburne et Gabriel d'Annunzio vers les mystiques voluptés; l'Anglais Ruskin célèbre les Primitifs italiens; le Latin Péladan chante Bayreuth; et la Miss Bell du *Lys Rouge* n'aligne-t-elle pas ses strophes aux sons argentins des cloches florentines? L'art, qui subit d'ordinaire le contre-coup des littératures, les a précédées avec les Préraphaélites, dont le nom seul est un signe[2]. Longtemps retardé par l'assaut du réalisme vers le document assombri, puis vers l'impression lumineuse, l'idéalisme anglo-latin devait à son tour gagner Paris (tout arrive, disait Manet), et sa revanche fut d'autant plus prompte que l'opinion française est plus encline à amplifier les triomphes étrangers en rabaissant les nôtres. Le spectre de l'étranger a ses orateurs, comme l'hydre de l'anarchie. Mais, depuis la Renaissance ou depuis Jean-Jacques, les influences extérieures n'ont-elles pas enfanté autant d'élans féconds que de modes bizarres? Malheur seulement aux impressionnables, qui déforment leur idéal en regardant les autres! Les qualités

[1] Cf. la *Revue Encyclopédique* (mars 1896), à propos de trois poètes « romantiques », Verhaeren, Rodenbach et Gustave Kahn.

[2] Cf. notre étude sur *Un peintre mélomane : Fantin-Latour* (*L'Artiste*, février 1895).

exotiques frappent nos yeux davantage, parce qu'elles s'éloignent de leurs habitudes. Sous la couleur miroite la pensée; le pressentiment des mondes lointains déconcerte et séduit; l'engouement parisien les devine avec une sympathie perverse. La supériorité étrangère éclate souvent, je l'avoue : mais la France ne s'est-elle pas donné des verges pour se fouetter? N'est-ce pas le plein-air français qui impressionna d'abord la palette éclaircie des deux mondes? De là, cet air de famille qui ternit les Expositions universelles; de là, ce *déjà vu* qui l'emporte sur l'inconnu, laissant au catalogue le soin de préciser les origines. Au Champ-de-Mars, parmi les *études* qui prennent le pas sur les *sujets,* la Société nationale semble le rendez-vous des étrangers :

Tous les aventuriers du monde sont ici,

pourrait gronder le justicier de l'Esthétique; mais la plupart sont insignifiants, simples doublures de leurs maîtres ou des nôtres. Et hâtons-nous de poser un *distinguo* catégorique, séparons les originaux qui nous influencent des influencés par notre art. Au total, l'apport de la France serait supérieur à l'apport exotique. Je vise moins ici la qualité que la quantité. Je parle chiffres et transactions. Il y a moins encore de Préraphaélites français que de luminaristes étrangers. Regardez les deux Salons. Et puis, les grands premiers rôles d'outre-mer et d'outre-Rhin ne sont guère accessibles, Whistler et Burne-Jones sont intermittents, Verestchagin n'expose pas, Böcklin inconnu demeure sans prestige. Mais quelques jeunes captivent les yeux : le style et l'originalité se déploient chez ceux-là même qui ont appris le métier dans nos ateliers où désormais la tradition classique voisine avec l'innovation truculente. Même sous des influences techniques indéniables, l'accent de la race apparaît. Quelques naturalisés Parisiens gardent l'allure de leur métropole et le souvenir de leur ciel. Saluons la Beauté, d'où qu'elle vienne : de Londres ou de New-York, de Münich ou d'Anvers, qu'elle soit la très bienvenue! Tant mieux, si l'idéal renaît, même d'une sève lointaine ou d'une influence française transfigurée!

La palme est acquise au *Dolce farniente*, de Rupert C.-W. Bunny. C'est une œuvre de savoir, de franchise et de grâce : aussi défectueusement placée que délicate; c'est le destin des originaux!

L'*Eôs* bleuâtre de 1896 avait conquis notre attention[1] : la tonalité d'aurore des bleus refroidis sous les gris nacrés s'harmonisait si joliment avec l'ingénieuse disposition du décor! Aujourd'hui, j'aime ces trois jeunes femmes qui s'abandonnent au doux nonchaloir de l'atmosphère et de l'heure : assise, une blonde aux beaux cheveux tombants me figure je ne sais pourquoi quelque Troyenne regrettant sa patrie; le septuor des *Troyens* semble frissonner autour de son rêve; tout autre, sa compagne, une brune au type espagnol, dont l'orgueil basané, légèrement camard, se marie avec l'allure décidée du buste qui s'accoude au genou plié; Mérimée voyait des visages pareils; une troisième écoute le lointain bourdonnement des coquilles marines. Des roses constellent les chevelures; et les écharpes rouges caressent les bras nus. Vision de poète, dont la prose traduit mal l'accent de lamartinienne mollesse. L'ampleur simple de l'arabesque a pour écho la richesse amortie de la couleur; une tranquille fraîcheur s'en exhale : c'est l'âme de cette atmosphère aux lignes pures. Où placer la scène anonyme? Partout, et nulle part, au bord de la mer, dans le silencieux parfum du crépuscule, en septembre, quand le déclin du soleil brumeux délaisse les ombres pour les reflets : et les gris chauds du soir enveloppent les blanches robes dans un bain d'ambre. C'est l'instant mystérieux sans mysticité, qui fait souhaiter aux poètes « l'embarquement pour ailleurs »; c'est la fantaisie du souvenir qui dispose en maître des regards, des parures et des sites; l'expression sourd librement du décor : car tel est notre bon plaisir, peut conclure ce peintre indépendant qui, la palette au pouce, doit moins ratiociner que sentir. N'est-ce pas le don de l'artiste, que d'apercevoir aussitôt un sujet sous sa forme à la fois plastique et lumineuse? Le sujet, c'est moi; je réalise, donc je suis... Bunny existe, il est quelqu'un. J'imagine qu'il ira loin. *Dolce farniente!* L'italienne sonorité du titre n'évoque-t-elle point quelque rive méridionale voluptueusement nimbée de poésie britannique?

« Il y a une peinture anglaise » : ainsi commence la définitive monographie de M. de la Sizeranne[2]. Et, dès 1855, à Paris, « le goût du terroir, l'odeur de la patrie » ne se révélaient-ils pas aux

[1] V. *L'Art aux Salons de 1896*, II, § 2, pages 63-64.

[2] *La Peinture anglaise contemporaine* (Paris, Hachette, 1895). — Cf. *Ruskin et la religion de la Beauté* (Paris, Hachette, 1897).

chercheurs, à Th. Silvestre, à Th. Gautier, à Thoré-Bürger, à Delacroix qui s'intéressait au revirement de « l'École sèche » sans renier les chaudes harmonies de son « ravissant » Gainsborough[1]? « Forte saveur locale », encore importée par deux toiles de premier ordre : à défaut du magistral Hubert Herkomer, nous possédons maintenant deux de ses disciples, deux peintres échappant à la sujétion des voyages, à la tutelle de la grand'ville académique ou tapageuse, perdus qu'ils semblent dans un coin provincial des comtés du Royaume-Uni. J'ai nommé l'*Heure d'or*, symphonie vernale et blonde, de Soord, la *Femme du lépreux*, harmonie en rose-vert et en pourpre, de G. Harcourt. On y pressent la trace du « plus peintre » des peintres anglais contemporains, du plus indépendant des maîtres d'Albion, du maître anglo-bavarois qui n'a renoncé ni la libre pâte, ni l'ample dessin. — Inconnu pour moi jusqu'ici, Alfred-Usher Soord n'est pas un Préraphaélite circonspect et dur : sous le plein-air verdoyant, sa pastorale vibre en larges feuillages, en carnations chaudes; la double flûte hésite aux lèvres naïves; au premier plan, le fouillis précis des pâquerettes et des boutons d'or est enveloppé dans un frisson lumineux. C'est une idylle antique rimée par un lecteur de Swinburne. « Le nu est éternel dans l'art : je ne connais qu'une chose qui soit plus grande, c'est la figure vêtue. Le nu me fait rêver; la figure vêtue me fait penser. L'un et l'autre sont des portraits : mais la figure vêtue est de l'âme et le nu est du sang... Le nu me dit l'homme ou la femme; la figure me raconte un homme ou une femme...[2] » Ces lignes anciennes marquent le contraste entre l'églogue de Soord et le drame de G. Harcourt. Ce *Noli me tangere* est un des plus robustes témoins des Salons. Un épouvantement monte de la brève adoration suppliante de la femme rouge qui se hâte prosternée devant le froc blanc comme un fantôme; une main crispée la repousse, et la tête divine se détourne au fond de l'ombre, sous l'obscurité rougie des érables : entrevue poignante au sous-bois profond qu'illumine l'éclat tempétueux des lourds cumulus encaissés à l'horizon; pantomime énergique dans un puissant décor, et qui relève de l'Art. Les derniers Vénitiens, les premiers Bolonais ont connu cette orchestration pompeuse et forte. Le geste las, allongé, de l'adoratrice est beau, et si des aris-

[1] Lettre de Londres à Théophile Silvestre (31 décembre 1858).
[2] Camille Lemonnier, *Les Peintres de la Vie* (Paris, Savine, 1888).

tarques trouvaient d'aventure le genou trop bas sous la draperie, l'auteur pourrait invoquer l'*Eudamidas* de Poussin ou le *Sardanapale* de Delacroix, pour citer des précédents de la déformation que l'acte inflige à la forme. Le peintre est d'origine écossaise ; et, déjà l'an dernier, son *Liseur de pensées*, si correctement émouvant dans le salon mystérieux, préconisait le style coloriste que nous retrouverons aux portraits, aux paysages de Glascow, quand il s'agira, si j'ose dire, de juger d'ensemble la faune et la flore des deux Salons.

Auxiliaire du mystique romantisme, la palette vigoureuse est l'apanage de plusieurs artistes venus du Nord : profane, avec le Finlandais Edelfelt, dont la *Sirène* s'estompe au loin sur l'étang cerclé de nénufars ; candide, avec l'Allemand Wengel, à qui les *Anges de la première communion* suggèrent un poème rustique auprès des chaumes ; légendaire, avec l'Américain Logan, dont le *Sorcier* centenaire rêve en un tourbillon sous l'or bleui d'un vitrail ; originale encore, avec plusieurs peintres du Nouveau-Monde qui retrouvent en Orient le pittoresque ou la foi.

« Véritablement cet homme était fils de Dieu » : c'est, selon les saints livres, le *Crucifiement* que Georges Inness, après Decamps, traite en grand paysage historique où des notes citrines s'avivent sous l'arc-en-ciel des ténèbres ; des laques réchauffent la tragédie de l'ombre ; et le drame sacré du Golgotha se déroule ici comme il se concentre en la grisaille française de Carrière dont nous interrogerons plus loin la personnalité. La peinture religieuse, que Courbet, que Castagnary, que les Goncourt croyaient défunte, ressuscite : il est toujours ardu de décréter la mort d'une croyance ou d'un art ; les centurions du réalisme se frappent la poitrine ; l'historien lui-même ne doit-il pas compter avec l'absolu, échelonner tous les possibles ? Indépendamment de tout dogme, l'art religieux a pour lui d'être l'idéal souverain, celui qui doit exiger les formes les plus hautes au service de l'expression. Si Raphaël déchoit passagèrement, Rembrandt triomphe en un disciple imprévu : l'Américain Tanner. Sa *Résurrection de Lazare* a revêtu l'aspect des belles choses ; le musée l'attend. Remarqué, son *Daniel* de 1896 avait pour terribles concurrents les fauves épiques d'un Delacroix. Mais, aujourd'hui, ce petit cadre chaleureux pourrait tenir à côté de la « grande machine » de Jouvenet. Le naturel du Christ est admirable ; son geste épand la confiance

auguste; l'arête dure de son profil sémitique n'enlève rien à sa majesté familière : c'est Jésus, l'ami sublime, « qui aimait Marthe, et Marie sa sœur, et Lazare ». Une évangélique bonhomie plane avec les « longs rayons couchants » de l'atmosphère orientale, camaïeu puissant qui colore les turbans épais des vieux voisins juifs étonnés, les visages bruns que partagent la stupeur et la foi; le vieillard penché, qui soulève la blancheur blonde du froid cadavre déjà souriant, a le relief magistral qui surgit de l'ombre; les tons fraternels vibrent et pensent; dans la symphonie fauve et rousse des formes ou des arbres, se découpe la turquoise fraîche du ciel lointain. C'est le divin replacé dans son cadre.

L'Orient! N'est-il point déjà par lui seul un vivant poème? Ne saurait-il réconcilier l'art et la vie dans la splendeur? Sa magie est faite de son mystère, de l'inconnu dont nos regards font un idéal. Là-bas, sous le soleil, la réalité de la vie arabe se teinte de la grandeur du souvenir biblique, invisible et présent. Charme immuable, synthèse fascinatrice, où tel peintre nomade choisit d'instinct tel accent éphémère d'un permanent décor. L'œil individuel est un prisme qui décompose et transforme. Chaque époque, de même, a ses préférences : le temps, qui change tout, métamorphose les palettes et les âmes; l'analyse d'une « nature » unique, diversement interprétée, raconte les fluctuations d'un art dans l'histoire. Or, depuis trente ans, une traduction nouvelle de l'Orient commence. Chez Durand-Ruel, chaque printemps, le fait s'exprime et l'idée s'impose. Merci à M. Léonce Bénédite de nous avoir déjà quatre fois procuré les données certaines des comparaisons suggestives, le thème latent des mystérieuses correspondances : — âme et nature, — histoire et paysage, — le regard assagi, délicat, un peu anémié parfois, de nos contemporains français traduit ce qu'il voit sans mensonge, mais sans fièvre; depuis Belly voyageur, il note les mœurs locales et les lumières vraies : de poète il s'est fait observateur. Que nous sommes loin du lyrisme délicieux d'un Chassériau [1] ! Toutefois, chaque race de peintres aussi perçoit l'Orient à sa guise : et les étrangers restent fidèles à la vigueur. La singulière *Salammbô,* signée Strathmann, München, 1896, relève des objets d'art. Mais les noirs *Marocains en conseil,* de l'Allemand Faber du Faur, sont pétris dans la pâte

[1] Exposition rétrospective de Théodore Chassériau (1819-1856), galeries Durand-Ruel; février-mars 1897.

la plus généreuse qui n'exclut point la demi-teinte : une telle pochade vaut bien des tableaux. Puisque « comparer, c'est comprendre », rapprochez la *Courtisane*, de Dinet, des *Moqueurs*, de Brangwyn : assurément, les deux palettes sont tenues par des coloristes, mais la véracité française se préoccupe avant tout des reflets lumineux exaltés par Besnard, alors que la fantaisie étrangère vise au ragoût savoureux comme un tapis persan. Les *Moqueurs*, insultant un captif décharné sous la pure lumière, décèlent un observateur familier avec les bas-fonds de l'Orient narquois et fastueux, mais, d'abord et surtout, un peintre amoureux de sa vision, qui savoure le ton pour le ton : mariant la pourpre à l'émeraude, turbans et tarbouchs, loques brillantes et lambeaux précieux ombragent le sol taché de mouvant soleil; derrière les noirs cyprès d'un jardin, les blancheurs de la ville haute se profilent lourdement sur l'indigo du zénith; et le captif méprisé se morfond dans la vermine et les fleurs. Brangwyn appartient à la lignée des ardents, Turner, Monticelli, Frank Howland, Paul Delamain, Gustave Moreau ; c'est un adorateur des étoffes et des gemmes ; peut-être même, en sa réaction contre les mates veuleries du plein-air, exagère-t-il un peu l'opacité, la lourdeur; son palais torride reçoit le sirocco desséchant. L'Américain Fr.-D. Marsh, son continuateur, intitule une fantaisie très montée : *En rouge et noir*. C'est l'apothéose de la palette.

L'orientaliste troublant, Frank Brangwyn, est un Belge domicilié à Kensington, mais natif de Bruges : et l'art flamand local montre la couleur au service de la vie dans l'œuvre d'un maître. Ce maître s'appelle Alexandre Struys. La peinture étrangère a ses prosateurs et ses poètes ; et, si jamais rien ne l'emporte sur un beau poème, telle forte page de roman ne vaut-elle pas cent fois mieux que de méchantes rimes alignées pour un mauvais rêve ? — Nord et Midi, — Struys est donc un romancier de la famille de Ferdinand Fabre ; lui aussi a écrit le « roman sacerdotal » ; la série de ses toiles appartient à l'art religieux. Chaque nouveau cadre semble un nouveau chapitre du drame familier de la mort et de l'au-delà : plus légitimement que tant de saint-sulpiceries sans art et sans âme, l'œuvre symbolise la souffrance et sa sœur exaltée, la foi. Le doux Maître n'est plus qui ranimait Lazare : mais *Consoler les affligés*, n'est-ce pas la plus haute mission du prêtre ? N'est-ce pas le dernier acte apaisé de la tragédie journalière où le ciel entrevu

venge les humbles ? Ministre de l'idéal, le prêtre est un grand poète ; en fait de rhétorique le pauvre curé villageois n'a que son cœur : mais un poète sincère est un trésor. En 1895, la *Visite au malade* inaugurait au chevet fiévreux la douloureuse et digne fonction. En 1896, *Désespéré !* c'était le brusque retour dans l'ombre de l'officiant majestueux vêtu d'or. En 1897, c'est le spectacle, plus amer, je crois, des deuils récents, de l'intérieur silencieux, de la maison vide ; c'est la *Consolation* tardive qui transfigure le néant. Un vieux prêtre en face d'une affliction : il n'en faut pas davantage à un maître-peintre pour écrire un chef-d'œuvre. La tête vulgaire et sereine est admirable d'onction sévère et de paternelle austérité ; l'attitude s'enchaîne à la physionomie : l'ensemble possède la vie supérieure de la pensée. Il parle bas, le vieil ami sacerdotal, il se penche en causant, il met sa main sur le genou de la jeune femme qui sanglote à poings fermés dans son tablier d'ouvrière ; la ceinture noire retombe de la chaise basse, et notez la pâleur osseuse de la maigre main qui s'est appuyée sur le parapluie, un vieux riflard bedonnant, verdi, qui est d'une trivialité touchante. Poignants aussi, derrière la vigoureuse harmonie de la soutane, du caraco brun-rouge et du noyer luisant d'une commode, les bibelots qui rappellent l'absent, qui survivent à son départ : une boule, un coucou champêtre, parure du pauvre intérieur carrelé, des cadres, un pot bleu, des tasses, toute une rangée de petites soucoupes ; depuis Memling, l'art flamand conserve la religion du détail. Mais cette beauté de la matière qui rehausse l'humilité de la souffrance et du décor, touche peu les blasés : à quoi bon vanter un peintre qui profile de vieux prêtres ? En 1889, à la section belge, qui remarquait Struys ? A côté, chez les Anglais, qui s'arrêtait, sauf Paul Mantz, au paysage de William Leader ? — Médaille d'or, Berlin, 1891 ; médaille d'honneur, Anvers, 1894, — disait un cartouche posé devant la *Consolation* d'aujourd'hui, mais vite retiré (est-ce parce que le mot Berlin nous menaçait d'une émeute ?...) N'est-ce pas plutôt pour abolir le mauvais exemple ? « Il est piquant de constater que, pour une fois, c'est à un chef-d'œuvre que les récompenses les plus hautes sont allées, hâtons-nous de le crier sur les toits : le cas est rare », avouait notre confrère du *Temps* [1], qui ajoutait curieusement : la série de Struys est « analogue pour l'inspiration à ces *Œuvres de la charité*, com-

[1] N° du lundi 19 avril 1897.

mandées aux Della Robbia par des moines, et que les modeleurs florentins ont groupées en scènes si pathétiques et si nobles ».

Loyauté consanguine, mais avec plus de minutie primitive, dans une *Procession en Hollande :* une toile oblongue comme un bas-relief; Bosch Reitz, d'Amsterdam, a regardé Lucas de Leyde ou les Van Eyck ; mais l'Anversois Struys n'emprunte rien aux Primitifs que leur scrupule avisé devant la nature ; avec lui, l'art belge sort des indécisions qui longtemps le partagèrent entre la luxure et la magie. Struys est un naturaliste, mais qui s'élève au-dessus du fait. Dans la statuaire, Constantin Meunier poursuit un effort pareil afin de glorifier les rudes existences ou les noirs travaux. Autour d'eux, les tendances les plus divergentes cohabitent encore, Gaston Linden se fait Parisien, Dierckx, élève de Verlat, cherche le document coloriste, à l'asile, auprès des *Abandonnés*, Jef Leempoels s'adonne aux rêves humanitaires [1] à la suite du vaillant Léon Frédéric, sans retrouver sa candeur féerique et nerveuse ; le préraphaélitisme combat la banalité, c'est Fernand Khnopff qui veut enchérir sur Burne-Jones ; G. Serrurier, Horta, Van de Velde, les ornemanistes issus de William Morris. En Suisse pareillement, l'instinct germanique reconduit les fervents d'Holbein ou de Manuel Deutsch au musée de Bâle [2]. Partout, les Primitifs sont en faveur.

Sans renier la force, la palette s'éclaircit et s'égaie entre les mains des Espagnols : certes, la si remarquable attente au Mont-de-piété des beaux visages pensifs et des deuils pauvres dans une lueur, que Bilbao nomme « *Triste Antesala* », présente encore une sourde harmonie ; mais Sorolla nous offre l'antithèse de Struys. Sorolla est le rire ensoleillé des matins jeunes et des belles filles : *Cousant la voile,* on jase ferme à l'ombre de la palissade rechampie de bleu où le soleil transperce la fraîcheur verte et rose des feuillées fleuries ; entre les plis mauves de la voile blanche couturée, des taches blondes éblouissent comme des étoiles ; un souffle clair descend sur les manches retroussées, sur les bras nus : symphonie en *blanc* majeur où l'Américain Dessar trouve son maître [3]. Et le tableau n'amuse pas seulement par un prodige de pâte lumineuse, mais par la gaieté vivante de son labeur. Ce

[1] *Le destin et l'humanité* (Champ-de-Mars).

[2] Mlle Ottilie-W. Rœderstein, Hodler, Carlos Schwabe.

[3] *Raccommodeurs de filets.*

n'est plus l'Espagne des sombres extases, des inquisitions farouches, des paysages étrangement brûlés, des *Mañolas* et des *Mayas* que Sorolla lui-même, un siècle après Goya, modernisait naguère sur les banquettes d'un wagon nocturne[1] : c'est l'Espagne industrieuse vue et vécue par un regard de peintre. Psychologue et dessinateur, Sorolla vaut mieux qu'un virtuose. Tout au fond, la mer; la voile, au premier plan ; à gauche, dans les fleurs, peut-être quelques inégalités, à peine quelques sécheresses de papier peint.

Qui niera maintenant les bienfaits de la peinture étrangère ?

§ 3.

Le réalisme est l'antipode de l'art.
EUGÈNE DELACROIX.

« Lazare, lève-toi » : je gage que les amis du symbole ne demanderont plus ce que vient faire ici le ressuscité. En effet, ce n'est point seulement dans le sourire du cadavre éveillé par la magie de Tanner ou dans la parole du vieil abbé flamand de Struys que l'au-delà vient refleurir ; mais, depuis quelques années, de toutes parts, avec le mythe profane ou la sainte légende, avec l'interprétation du songe ou la peinture de la vie, les meilleurs témoignages de l'art étranger rivalisent avec certains maîtres français pour magnifier la toile au souffle de l'âme ; partout, désormais l'inspiration veut créer sa forme, et la forme s'impose à la matière inerte et corruptible. Émulation puissante, qui dévoile souvent, chez plus d'un étranger, un accent de franchise qui nous manque, cette sincérité qui assouvit noblement son rêve en le fixant dans l'or. Fortement ou délicatement, par le style ou par la couleur, — et même plus d'une fois par leurs vertus coalisées, comme chez Bunny, Soord, Harcourt, Tanner, Struys, — l'exemple vivant parle plus haut que toutes les doctrines. Supérieure à bien des songes, retrouverons-nous, chez nos peintres de la vie, cette affectueuse union de la couleur et du sentiment, cette humble splendeur du Vrai qui veut être, à Malines, la consolatrice des affligés ? Voici, d'abord, la réalité de la vie religieuse, avec trois cadres : *Devant les reliques,* de Buland, les *Rameaux*, de Mlle Élisabeth Sonrel, les *Matines à la Grande-Chartreuse,* de Chartran ; mais l'écriture solide,

[1] *La traite des blancs* (Champs-Élysées, 1895).

un peu dure, de ces profils de pieux paysans au pied d'une châsse, de béguines moyen-âgeuses, contemporaines de Quentin Matsys, de moines somnolents dans les stalles, dont le dessin boursouflé rappelle les « têtes d'expression » des Louis de Rudder ou des Steuben lithographiées « aux deux crayons » par Julien, ne montrent ni l'ampleur discrète, ni la science émue ; l'enveloppe manque, issue des jumelles tendresses de la lumière et de l'âme. Je fais une exception pour les *Communiantes,* qui, cette année, ont leurs fervents [1] ; mais, entre l'or mauve du vitrail et l'or blanc des lys, ce sont d'abord les reflets de la mousseline qui captivent des regards de peintre ; c'est toujours moins le recueillement de Struys que la plasticité de Sorolla. De même, la réalité de la vie épique n'offre plus çà et là que de grandes vignettes qui confinent au genre ; l'hymen de la plastique avec l'esprit reste incomplet. Que les patriotes se rassurent : en face du passé, les étrangers ne valent pas mieux que les Français ! Ni les *Martyrs d'Arad,* immense composition brumeuse de Jean de Thorma, ni la *Nuit du 9 Thermidor*, tragique saynète aux chandelles, de Weerts, n'insinuent le frisson d'une ligne de Michelet. Le spectacle reste inférieur à la suggestion. Il y a des qualités dans le *Trafalgar* bleuâtre, de Fouqueray, des intentions intéressantes qui n'orchestrent pas cet intérêt souverain des poèmes fumants d'un Gros, d'un Charlet, d'un Raffet,

> Quand les spectres de nos armées
> Caracolaient dans les fumées
> Au fronton du siècle naissant...

Mais j'ai tort : il est inique d'écraser un jeune sous l'évocation d'un maître. Quant à la *Boucherie,* de Jean Veber, elle appartenait si bien à l'histoire contemporaine qu'elle a été reçue, puis retirée...

A la ville ou aux champs, la vie en plein air, c'est la vie des humbles. C'est là que l'ironie d'un Jeanniot ou la ténacité d'un Guiguet se peuvent déployer à l'aise. Derrière le demi-jour violeté des persiennes vertes, Edmond Picard profile curieusement *Les femmes et le secret.* Mais deux œuvres surtout font palpiter la vie dans la lueur joyeuse ou lugubre : justement remarquée depuis deux ans, Mlle Camille Dufau est sans contredit la meilleure héritière de feu

[1] Triquet, l'*Acte de foi ;* Henri Royer, *Communiantes* (plus, deux *Études* loyales, au fusain). Et encore, l'*Offrande printanière,* de Vollet ; une *Première communiante,* de Mme B. Mackay, etc.

Marie Bashkirtseff ; son dernier tableau, *Fils de mariniers*, est beaucoup mieux qu'une libre analyse des ébats joyeux de gamins sous la lumière estivale, des nudités moites qui s'enlèvent roses et grêles sur la perspective allongée du fleuve ou les verts crus du bachot ; l'âme vibre dans le geste amusé des rameurs, dans les grands yeux clairs d'une gamine. — « J'ai faim, j'ai froid, donnez ; il y a là matière à une bonne œuvre, mais non à un bon ouvrage[1] » : ce reproche, d'un ami pourtant de l'existence reflétée sur la toile, pourrait s'adresser à la *Détresse*, de Perrandeau, mais il serait plus injuste devant le morne défilé des *Las*, de Jules Adler : ici, l'effort est visible d'agrandir la scène par le froid de l'atmosphère et par la tension de la marche, de l'exode matinal et douloureux qui coule avec un découragement d'armée vaincue. Sur la place de la République, à l'aube, en hiver. Les ouvriers près des messieurs, les blouses à côté des pèlerines, les bourgerons sous les vieux palètots ; la canne au bras, le commis allume machinalement la cigarette ; et le chapeau joli de l'ouvrière dépasse la lassitude juvénile d'un pauvre couple résigné ; costumes et menues provisions racontent d'avance la journée qui tous les attend, toujours la même ; dessin mâle et clarté glaciale ; mais je laisse la parole à Zola, cité par l'auteur : « Ils marchaient, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait...[2] ». Composition très supérieure à la monumentale banalité des *choses vues* qui font regretter l'instantané, du moins précis, du photographe[3].... Passons.

Si le *plein-air* montre inégalement la réalité laborieuse, l'*intérieur* favorise la poésie familiale :

Le Dieu, qui pouvait tout, a voulu la douleur,

mais la grâce et le charme aussi. Ce n'est pas que le diable abdique toujours ses droits, et n'ai-je point déjà nommé la *Valse*, de Minartz, le couple douteux des amies qui tourbillonne sous les cuivres devinés d'un Bullier nocturne ? Mais, là encore, la peinture est

[1] Pensée de Joubert, citée par Camille Lemonnier à propos d'Israëls (Exp. Un. de 1878).

[2] Émile Zola, *L'Assommoir* (1877).

[3] Par exemple, aux deux Salons : la *Surprise* (de l'adultère), par le Barcelonais Clément Pujol ; la *Soupe aux Halles* (*le matin, en hiver*), par Jean-Jacques Rousseau ; *A la plaza des taureaux de Séville*, par Richon-Brunet ; *Duel interrompu*, par l'Espagnol Garnelo-Alda ; etc. — J'en passe, et de moins grands...

plus innocente que la parole, elle récrée les yeux, sans commentaires : oui, certes, « le genre d'émotion propre à la peinture est *tangible* en quelque sorte ; la poésie et la musique ne peuvent le donner. Vous jouissez de la représentation réelle des objets, comme si vous les voyiez véritablement, et, en même temps, le sens que renferment les images pour l'esprit vous échauffe et vous transporte[1] » ; mais restant silencieuse, la peinture est chaste ; tandis qu'une description de roman crie ou chuchote, le muet décor prolonge un « moment » que je trouve fringant et gracieux, sans plus ; je ne vois que le rhythme des valseuses, la paille du « canotier » blanc sur le chignon pâle, la jaquette beige et les gros plis de la lourde jupe se détachant sur la soie noire de la partenaire à contre-jour ; au fond, des taches mouvantes, des lumières...

> Sirènes et Circés, qu'il est triste le jour
> Où, pour guérir nos cœurs du poison de l'amour,
> Vous nous montrez à nu la lèpre de vos âmes...[2]

La *Valse* n'enseigne point cette morale austère. Mais, pour corroborer la « Thérapeutique » chantée par le sage, le plus sûr est d'interroger les silences du home : toute une lignée de petits peintres français, qui, depuis Chardin, cultivent le *genre* (puisqu'il faut l'appeler par son nom !), le « petit genre » où MM. de Goncourt lisaient le salut de la peinture lasse, au cœur du siècle XIX ; et puis, toutes les palettes ne peuvent devenir le tremplin d'où Pégase s'élance à l'assaut des nues ; au-dessous des héros, puisque l'art a les siens, tracassent les petites vertus qui conduisent les petites âmes droit au ciel : vertus bourgeoises, que la « puissance de la peinture » rehausse sous un rayon qui naît ou qui meurt ; n'est-ce pas un des agréments du Salon que de s'y faire complice des indiscrétions charmantes qui nous ouvrent l'inconnu toujours mystérieux des *intérieurs ?* Si tout paysage est un état de l'âme, tout intérieur est comme un paysage taciturne dont les formes et les ombres suggèrent des pensers fraternels ; s'ils sont artistes, n'en voulons donc jamais aux peintres qui entr'ouvrent la porte blême, à l'heure de la toilette ou du thé, pendant la lecture ou la partie d'échecs que silhouette énergiquement la froide lumière

[1] *Journal d'Eugène Delacroix,* tome II, page 255 (Jeudi, 20 octobre 1853) : un morceau capital sur le pouvoir de la peinture.

[2] Louis Ménard, *Rêveries d'un païen mystique* (Paris, Lemerre, 1876).

glissée de la haute fenêtre : Lomont, grandiose, Tournès, velouté, Rachou, Paul Thomas complètent les savoureux chapitres des Boulard et des Griveau ; la couleur se réchauffe, loin du plein-air; et le *Miroir* de Guillonnet trahit les bandeaux plats de la brune en jupon vert, décolletée devant sa toilette Louis XV. Les choses parlent, même en l'absence de leurs possesseurs : et d'autres s'essaient à traduire la poésie lointaine des vieilles auberges ou des vieilles chambres, l'âtre sombre ou les solives blondes, les notes rouges et vertes que dore le soleil de Hollande ou le fouillis fleuri de l'atelier clair à réveiller Mme Berthe Morisot dans sa tombe...[1] Enfin, le soir, sous la lampe, l'impression frileuse se concentre, le piano de Rieder chante sous l'abat-jour cramoisi[2], l'alerte petite *Garde-malade,* d'une Anglaise, Mlle Cohen, tend la tisane où la lueur d'or met un point mauve, et nulle velléité romanesque n'aurait le charme évocateur d'un simple *Intérieur parisien* où la lampe verte de Chayllery ranime les souvenirs en posant sa caresse sur la tête rose du bébé joufflu singeant la couture maternelle au bruit léger du couvert qui s'apprête. L'œuvre est d'un peintre, et qui aime. La lampe est une magicienne, comme le souvenir. Là aussi, les tendances contemporaines apparaissent, car la ligne se raffermit et la nuance se rallume, tandis que, — verts fantômes de jeunes femmes Empire sous les ballons orange d'une fête idéale, — la *Fantaisie décorative* de Roger s'évapore en d'impalpables teintes... Les intellectuels seront mal venus à tonner contre la « vanité » de la peinture, même devant de simples natures mortes, car un Valadon sait mettre de l'âme où les Bail n'étalent que leur doigté ;

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent :

et le sujet ne serait donc point la loi suprême, puisque des fleurs, quelques *Roses,* vengent nos regards de la stérile abondance d'une salle entière, quand Achille Cesbron les entrelace en une *Frise* vaporeuse, ou que Mme Victoria Dubourg exprime aux yeux la mélodie de leur blancheur? Je préfère les *Œillets* de Lottin à tel symbolique *Plafond* déjà nommé.

[1] *Intérieur de ferme bretonne,* par un Français, Désiré Lucas; — puis, des étrangers encore : *Vieille chambre,* par Léon Herbo ; *Intérieur hollandais,* par Pieters ; *Chambre avec fleurs,* par Childe-Hassam.

[2] A retenir aussi deux pastels : le *Thé* gracieux, du Viennois Léopold Braun, et la *Fontaine de cuivre,* de Dagnaux, une fantaisie de virtuose.

Malheureuses roses, œillets infortunés, que menace une Règle inflexible! Et, les « sujets honnis » par la Rose+Croix, ce ne sont point seulement « les fleurs, les bodegones, les fruits, accessoires et autres exercices que les peintres ont d'ordinaire l'insolence d'exposer », mais encore toute représentation de la vie contemporaine, toute scène rustique, et la marine et les marins. La liste de proscriptions n'est pas close. Dans l'Art comme dans l'État, tout dogmatisme s'expose à de terribles représailles : et n'est-ce pas le bon Castagnary qui enterrait l'Idéal en 1857, proclamant non moins haut l'avènement définitif de la vie humaine : « La nature et l'homme, le paysage, le portrait et le tableau de genre, voilà tout l'avenir de l'art » ? Alors, Puvis de Chavannes débutait... Mais, en France, tout devient excessif, rien n'a lieu sans coup d'État, et le présent paraissait donner gain de cause au philosophe des Salons ; sans doute, l'instinct de Flaubert le partageait encore entre deux amours, *Mme Bovary* et *Salammbô;* le Parnasse honorait le vers, l'abdication n'était pas décisive; et, proches parents de Millet, les Préraphaélites d'outre-Manche, avec une intuition merveilleuse, défendaient les « valeurs émouvantes » qui « font servir le trivial à l'expression du sublime »; toutefois, l'ère était au réalisme, et l'interrègne parut longuet. Enfin, puisque les morts ressuscitent, le renouveau s'est produit. Aussi bien sur la toile que sur la page, le document fut déclaré ce qu'il est maintes fois, « inutile et laid »; et la meilleure preuve que l'impressionnisme était déjà comme une revanche logique, inconsciente, contre les photographes de l'art, c'est la faveur qu'il rencontra dès les premiers jours auprès des intelligences les plus subtiles. Aujourd'hui, partout, chez tous, chez ceux-là même qui préfèrent spontanément la prose loyale au splendide mensonge et la laideur suggestive au pur décor, — la préoccupation renaît de franchir les bornes de la chose vue. Un mot redouté se pose sur toutes les lèvres : le *style*. Ce mot n'est point pour nous déplaire. Et les Goncourt, qui ont sans trêve exalté le style (dans un sens un peu plus individuel, il est vrai, en peintres plutôt qu'en esthètes), n'auraient plus dorénavant à discuter nerveusement l'ultimatum : — La peinture est-elle un art spiritualiste ? — N'est-elle pas plutôt un art matérialiste, « vivifiant la forme par la couleur [1] » ? — Ceux-là même pour

[1] V. le début de la *Peinture à l'Exposition Universelle de 1855* (ÉTUDES D'ART; pages 165-166).

qui la peinture est « fille de la terre », lui demandent en même temps de redevenir « le langage de la pensée ». Notable accord! Trop longtemps suspects, le soleil et la chair ont à leur tour lassé leurs adorateurs; ou mieux, la transcription dégénérée des apparences rubicondes a montré les lacunes de la méthode; on se fatigue de tout, principalement de la tyrannie de la matière; assez de nomenclatures et de procès-verbaux! Assurément, le peintre doit rester peintre, et la peinture littéraire est une sirène : mais, un beau matin, l'artiste s'est aperçu mélancoliquement que le hasard d'une scène ensoleillée ou d'une impression diffuse n'est pas toute la peinture; après la déchéance prompte d'une paresse, il lui fallait rapprendre à *voir*, à regarder la nature. Le style n'est autre chose que la volonté pensante et libre reprenant possession de soi-même et du monde; c'est l'intelligence reconquérant la rétine et la main. Le trompe-l'œil n'a qu'un temps, comme l'erreur. Aussi m'arrêté-je reconnaissant devant deux œuvres d'art : *Dernières lueurs* et *Soir orageux*, signées par des naturalistes, Émile Wery, Charles Cottet.

La joie tacite des découvertes! C'est une des voluptés qui rachètent la fatigue des Salons. Joie d'autant plus vive qu'elle est d'abord exempte de toute vanité : l'œuvre obscure, le nom discret que je croise et qui m'attirent, les retrouverai-je jamais acclamés ou glorieux? Peut-être; mais que sais-je, et que m'importe? Je souhaite un succès pour l'ami inconnu qui m'est cher, mais non pour la victoire de mon orgueil; la forfanterie consiste à rappeler nos pronostics, quand, devenu du passé, l'avenir les confirme : je vous tairai donc ma joie lointaine devant quelques débuts, les *Chambres*, de Lobre, en 1888, la *Matinée de septembre*, de Gosselin, en 1890, la *Dame au voile, impression* de Gaston Linden, en 1894; le *n° 1191*, que je retrouve ponctué d'exclamations sur mon calepin jauni d'il y a trois ans, c'était le délicieux petit *Jeu de volant*, de Lomont, qui préludait au *Lied* en démontrant ce qu'un peintre artiste peut glisser de suggestion dans un *intérieur* honni par les mages[1]. Et, le printemps dernier, quand je rapprochais trop brièvement une perle modeste des suivants de Gustave Moreau, je n'espérais guère que la justice boiteuse viendrait si vite : la revoici donc, la touchante *Petite Bretonne*, de Wery, blonde sous la coiffe de velours noir, une branche de pin dans ses doigts fluets. Une

[1] Cf. notre *Philosophie du Salon de 1895* (*Champs-Élysées*).



Dernières lueurs

atmosphère de vieux gobelin baigne son front doré. Pareille mélancolie de portrait anonyme et poétisé dans le profil du vieux mathurin qui, du haut d'un tertre, contemple longuement, les bras croisés, l'activité lointaine du petit port. Nos yeux devinent en sa bonhomie résignée combien sa retraite aime et jalouse les voiles des Islandais, qui s'étagent immobiles sur la turquoise de l'anse, à l'horizon roux ; combien le naïf paysage des chaumes trapus, des bateaux de pêche et des minuscules passants qui se hâtent là-bas, aux *Dernières lueurs,* doit se refléter vaguement attendri dans son être bon : il y a de l'exquis en la rudesse ; le collier de barbe drue des vieux marins encadre la joue tannée ; ni le bonnet, ni les sabots ne rompent le charme ; et la fauve clarté sympathise avec le sentiment qui nous pénètre. Un artiste sait faire quelque chose de rien. Quelle théorie ferait mieux comprendre le pouvoir du *choix,* qui a consisté là moins à inventer qu'à sentir, à disposer librement de la vie, à mettre en valeur les jumelles harmonies de la minute et de l'aspect ? Ce n'est plus seulement la copie matérielle d'un fait, mais un *tableau.* « J'adore les paysans, parce qu'ils n'ont pas assez d'esprit pour raisonner de travers », disait, je crois, le raffiné des *Lettres Persanes,* et certaines œuvres inspirées par la nature ne dégagent-elles point cette vertu naïve ? Ce sont d'heureuses exceptions. Au surplus, la Bretagne, terre classique des mœurs rudes et des fées, devient la seconde patrie des naturalistes épris d'art : là-bas, en effet, la vie brutale se rehausse à la brise des songes bleuâtres ; la nuit, korriganes et farfadets rôdent encore sur la bruyère au pied du castel, des revenants pleurent dans le froid noir qui confond la lande et la mer ; la superstition celtique veille comme une âme en peine autour des calvaires chrétiens ; la laideur se transfigure, et la vérité se fait poésie. Français ou étrangers, l'Armorique a ses peintres : un instinct les attire à

La terre de granit recouverte de chênes.

Chacun l'analyse avec son parti-pris : les uns rêvent l'enjolivement sévère, comme Dagnan-Bouveret, de qui, malgré la préciosité du titre, une *Bretonne (étude dans les tons sombres)* me paraît très supérieure aux récentes fantasmagories de la *Cène ;* les autres vont épiant l'effet lumineux : Marinitsch, à Concarneau (Finistère), profile la *Rentrée, la nuit,* du vieux loup de mer et du mousse

qu'une lanterne rougit dans la fraîcheur bleue ponctuée d'or; Chetwood-Aiken anime la *Danse au biniou* qui heurte les coiffes blanches, les châles rouges et les tabliers gris dans la poussière dorée du soir; coloriste, Le Pan de Ligny déserte l'office pour suivre les joueurs au *Cabaret*, qui n'est jamais vide; dessinateur, Kœnig interroge leurs sœurettes pensives, *Katik* ou *Janik*.

En notant, cet hiver, l'évolution tout objective du *peintre* Manet, nous disions : désormais, notre vouloir est plus haut; la pensée voudrait reconquérir l'art; et la matérielle peinture lui semble moins un but éblouissant ou discret, toujours charmeur, qu'un instrument d'expression, un beau prétexte de songe ou d'harmonie : ambition si actuelle et si urgente qu'elle séduit même les fervents de la palette et des choses; souci nouveau de caractériser fortement l'invisible par le visible qui rapproche l'amertume de Wery du tempérament de Cottet.

Pour tenter la psychologie d'un peintre, inutile de recourir aux hypothèses transcendantes; l'œuvre est là pour divulguer les dessous non-seulement de la couleur encore fraîche, mais de la vision qui l'a voulue limpide ou violente : depuis trois ans, les *séries* de Charles Cottet m'apprennent son évolution parmi les nouveaux venus, à l'avant-garde, son éducation de peintre au milieu des efforts contradictoires, son penchant, ses préférences, les aînés qu'il a dû remarquer, consulter, admirer d'abord, les fougueuses leçons de choses qu'enseigne la tonalité de Ribot ou la ligne de Degas, « celui qui, depuis Ingres, a le mieux pénétré la synthèse des formes », a-t-on dit. Le nom d'Honoré Daumier, de même, se présente[1], ou celui de Claude Monet, qui a pressenti « le surnaturel de la nature[2] ». Les physionomies nomment les parentés. Mais, au Champ-de-Mars, les *Marines* sombres et sommaires, voisines du *Labour* aérien de Roll, désignent le chemin parcouru, le retour vers la nuance qui insiste et le trait qui cerne. Aux yeux des jeunes, l'impression dépose son bilan; Cottet est un jeune : naguère, à la devanture de Le Barc de Boutteville, il rencontrait impressionnistes et symbolistes, les hoirs directs de Cézanne qui, sous les noms de déformateurs, de simplificateurs ou d'abréviateurs, exaspèrent la synthèse jusques à la caricature, séraphique,

[1] V. l'*Artiste* de novembre 1896 (l'article de notre confrère Durand-Gréville sur l'*Exposition de Charles Cottet,* chez S. Bing, à l'Art nouveau).

[2] Expression de Roger Marx (*Salons de 1895*).

documentaire ou macabre ; puis il voyage : à Venise, où mourut Richard Wagner, c'est moins l'architectural émoi des palais qui le retient, que l'accent pluvieux des grands nuages ; en Orient, au fond de la Thébaïde, il renforce les torrides soirées, mais il n'oublie pas les nuits claires. Aux yeux des peintres, le sujet n'est rien, la réalisation semble tout ; Cottet est un peintre : sans doute, il veut être de son temps, regarder la vie ; mais il aperçoit de jour en jour qu'en art, la forme est à la fois tout et rien, que l'expression ne peut rien sans elle, mais qu'elle ne vaut rien sans l'expression, que le dessin est le moyen le plus loyal de révivifier les dons de la palette. Aux yeux des dessinateurs, le style est souverain ; Cottet dessine en peignant : mais le style convoité par lui, c'est moins l'idéalisation qui veut tancer la nature, que le *caractère,* un mot terrible encore, que M. Ingres, que Taine, après Gœthe, que les Romantiques, depuis la *Préface de Cromwell,* ont diversement prononcé, le caractère qui admet la laideur souffrante de Quasimodo sur le parvis auguste du poème de pierre. « Mon rêve », écrivait Millet, « est de caractériser fortement le type » : de là, cette « tournure ambitieuse » de ses paysans non pas embellis mais agrandis, et qui lui aliénait cependant plusieurs poètes[1] ; par contre, des délicats[2] n'ont point reculé devant les gars de Cottet, préférant leur brutal contact au néant précieux du mysticisme. En art, comme en amour, n'est-il point plus prudent de débuter par la fièvre ? En plein ciel sauvage, Cottet jeta sa gourme ; et quelques vestiges des primes outrances se reconnaissent encore sur les haillons des soleils d'hiver, sur les remous bleuis des rafales, sur la couperose convulsée des vieilles ; mais la couleur modèle, audacieuse ; sous le rude baiser de l'atmosphère, se dressent les récifs de Belle-Isle-en-Mer ou les rousseurs automnales de Châteaulin. Et l'effort aboutit à une résultante persuasive : *Soir orageux (des gens passent).* Noirs et pesants profils de tricoteuses et de pêcheurs sur le safran menaçant des flots, démarches lasses ou distraites qui racontent non-seulement la monotonie des jours, mais le vouloir d'un observateur qui, plus haut que l'apparence pittoresque, ambitionne dorénavant, par l'union des tons robustes avec les lignes simples, l'allure amplifiée du vrai. L'eau bouillonne et le ciel roule, étroit ruban de nuages

[1] Théophile Gautier, Delacroix, Baudelaire.
[2] René Boylesve, par exemple, en ses chroniques de l'*Ermitage* (1896).

rétréci par la perspective des lointains. Sur les gris sulfureux de l'espace, les coiffes blanches se découpent inégalement à contre-jour, un profil, d'un beau sentiment pétri dans l'émail de la pâte, évoque les figures graves et douces qui parlent d'autrefois, « *Au pays de la mer* »....

§ 4.

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel.
VICTOR HUGO.

« Un somnambule. Art apocalyptique qui n'est pas du ressort de la peinture. S'est trompé de moyen d'expression. Eût dû se faire homme de lettres. » — Qui se plaint de la sorte, et de qui? Camille Lemonnier, de Gustave Moreau. Erreur n'est pas compte (je ne parle point du peintre), et, quand elle est aussi brève que tranchante, elle désarme. L'ennui seul est impardonnable. Cette mauvaise humeur, consignée vite en 1878 sur un carnet gros d'intuitions, devrait faire rentrer l'esthète en lui-même : si Dédale tombe, que devient Icare? pour parler la « langue peinte » de Moreau. Si les grands trébuchent, que peut-il bien arriver aux humbles? Si l'avocat des « peintres de la vie » méconnaît un poète, l'avocat du style ne peut-il faillir à son tour devant l'héritage de Velasquez et de Rembrandt? Effusion dans l'enthousiasme, circonspection dans le blâme, — ne serait-ce pas l'idéal le moins défectueux de l'historien? Ce qui a troublé l'Œdipe du naturalisme, c'est la mystérieuse parure du Sphynx : l'œuvre de Gustave Moreau semble poser une énigme; d'abord, elle inquiète l'âme et le regard en les charmant; elle déroute les esthétiques apprises et les convictions officielles; ses fonds de paysage apparaissent redoutables comme l'onde où la magie de Banville reconduit ses héros :

C'était auprès d'un lac sinistre, à l'eau dormante,
Enfermé dans un pli du grand mont Erymanthe,
Et l'antre paraissait gémir, et, tout béant,
S'ouvrait...

Mais fascinés, éperdus, ravis, ne craignez jamais de vous pencher sur ce miroir où l'essaim vagabond des nuées roses emporte en son écharpe un reflet olympien des vieux songes; penchez-vous sur la féerie sibylline, et vous reverrez passer dans l'ombre

les aïeux surgissants, les poétesses plaintives, les travaux surnaturels, les délires sublimes, les exils fastueux, les nobles douleurs, l'apothéose des soirs et le sang des dieux, toute la magnifique horreur des clairières sacrées. Œuvre unique qui, après les *Plafonds* herculéens d'un Delacroix, son instigateur, a su faire resplendir une grande âme en un petit cadre; poème orphique, aux chants diversifiés, qui greffe l'érudition sur le sentiment, qui réchauffe l'archéologie par la couleur, qui incarne l'intellectualité dans la forme, poème consciencieux et conscient que traverse un grand émoi : l'âme actuelle, ou plutôt l'éternel frisson de la vie y palpite obscurément sous la cuirasse limpide des pierres précieuses; le symbole est sans date, comme le cœur. Gustave Moreau sait unir la moderne inquiétude à la fable antique. Tels les *Trophées* d'un Heredia, ses visions ajoutent la flamme expressive à la blancheur du marbre grec. Les yeux d'*Hélène* sourient sur les malheurs de Troie. La myopie des utilitaires, qui reprochent au poète de se cloîtrer dans sa tour d'ivoire, ne saisit point ce qu'il met de contemporain dans l'archaïque souvenir d'un Mantegna. Et plus d'un symboliste, qui voudrait l'accaparer, le trahit. L'éclat des gemmes est l'oracle pittoresque des grands secrets; et, si la palette du maître semble avoir circonvenu l'arc-en-ciel ou dévalisé « la boutique d'un lapidaire », c'est pour glorifier, dans le mythe parlant, l'âme éternelle. Ce philosophe est un peintre : à ses yeux, le tableau n'est-il pas une « iconostase » qui doit orner la pensée par le regard? Et la puissance de l'Art est aussi de ranimer toutes les inspirations défuntes qui contribuèrent à sa genèse : devant la victorieuse *Galatée*[1], j'aime à ressusciter le lointain passé d'hier, le coup d'essai magistral des premiers Salons[2], surtout le pieux monument que le joaillier futur des triomphants symboles élevait « *à la mémoire de Théodore Chassériau*[3] », son éphémère aîné sur le chemin des beaux rêves : l'exil vers les souvenirs est la gloire de la peinture; et, dès 1864, un idéaliste indépendant[4] devinait la mission de l'artiste, aussi distant des clichés réalistes que des refrains scolastiques, et des improvisations, fugitives que des éla-

[1] Salon de 1880, avec l'*Hélène ;* — et Centennale de 1889, avec le *Jeune homme et la Mort*.

[2] Depuis l'*Œdipe et le Sphynx* (1864) et l'*Orphée* (1866).

[3] *Le Jeune homme et la Mort* (Salon de 1865).

[4] Ernest Chesneau.

borations glaciales. En effet, Gustave Moreau vint à son heure pour perpétuer la poésie figurée, pour anoblir la couleur, pour empreindre à nouveau, d'un sceau de rubis, les vieux parchemins oblitérés par l'usage : tradition, style, idéal. De nos jours où la conversion des snobs menace encore l'aristocratie du Beau, il est salutaire de rappeler l'apostolat discret des précurseurs, il est juste de répéter que les derniers autels n'ont jamais été reniés, qu'une impérieuse inspiration conciliait depuis longtemps les deux éléments opposés de la peinture, en mariant la « voix visible » de la lyre à la glorification de la matière ; reconnaissance d'autant plus opportune que, désormais, l'alchimiste jaloux dérobe ses trésors : Gustave Moreau n'expose plus depuis dix-sept ans ; son enseignement seul reflète son art.

Au Salon de 1866, qui eût infailliblement désigné la trace de Picot sur les créations d'Henner et de Moreau ? Ni l'art pour l'art voluptueux qui pressentait la Grèce dans la nature, ni le symbole flamboyant qui en renouvelait les plastiques légendes, n'évoquaient la descendance directe de Vincent [1], émule de David ; la juvénile originalité des disciples dépassait déjà les routines du pédagogue ; le génie pictural n'a jamais d'autres aïeux que les créateurs. Mais quand le professeur est un maître, sa marque s'imprime sur tous ses élèves : tant est irrésistible l'ascendant d'une personnalité ! C'est le cas, aujourd'hui : la vision d'un peintre a formé plus qu'un atelier, — un groupe. Ni Gérôme ni Bonnat n'en pourraient dire autant. Par la volonté de Gustave Moreau, l'École des Beaux-Arts s'ouvre à l'espoir audacieux enté sur les noblesses du souvenir : innovations et traditions s'y confondent. Une atmosphère nouvelle fortifie le métier par le rêve. L'École devient une province du monde découvert par un artiste ; et le Salon continue l'École. Aux Champs-Élysées, les élèves de Moreau surélèvent la couleur et le tableau de chevalet, — alors qu'au Champ-de-Mars [2], les suivants de Puvis de Chavannes sauvegardent l'eurythmie de la fresque pâle : deux influences magistrales qui promettent les moissons futures.

[1] François-André Vincent (1746-1816), élève de Vien, maître de Picot : toujours la filiation classique.

[2] Comme toute distinction, celle-ci n'a rien d'absolu, surtout depuis que plusieurs élèves de Gustave Moreau ont opté pour la Société nationale : Milcendeau, René Piot, H. Matisse, J. Flandrin, Bussy, Martel.

Et puisqu'il est humain de constater simultanément le bienfait et le péril, les optimistes poursuivent le panégyrique des rapports de maître à disciples, cependant que les pessimistes redoutent les conséquences du pastiche inévitable, même ennobli par un glorieux souvenir.

Sans ergoter, il faut encore distinguer. Ce printemps, avant les Salons, la Rose + Croix accueillait libéralement l'atelier Moreau, représenté seulement par les sujets mythiques ou religieux que seuls admet l'autorité d'une Règle idéale. Le christianisme, qui « vit de pittoresque », empourprait les esquisses à côté des pâleurs décoratives ou des sanguines mystérieuses. L'ensemble intéressait l'âme et les yeux. Mais pourquoi, malgré l'opulence des panneaux embellis par l'ivoire du Calvaire ou le sang d'Orphée, l'essor parut-il moins généreusement varié qu'aux Salons? C'est que, dans le royaume du songe, la concurrence de l'éducateur est terrible, c'est que le souvenir de Moreau plane souverain, non-seulement dans l'imagination des visiteurs, mais dans la conception des élèves, miroirs ternis d'une formule auguste; là encore, là surtout, la lettre menace l'esprit : de la réminiscence au plagiat, l'intervalle est court et la pente rapide. Et l'imitation risque d'accentuer les lacunes mêmes du maître, le calcul et l'effort par excès de richesse. Au lieu qu'à travers la pénombre de nos deux Salons, le libre élan de quelques-uns vers la vie semble un hommage plus sûr à la doctrine : captifs inconscients dans la fiction, ils s'émancipent dans l'analyse. Tel, comme Beronneau, qui demeure timide en ses visions de la Rose + Croix, prend sa revanche au Salon, *Dans l'atelier*, où, pourtant, la savoureuse influence de son aîné Morisset circule autour de la jeune femme artiste qui travaille dans l'harmonie ambrée des paravents rouges et des plantes vertes; et le plâtre si fin de la jeune Milanaise inconnue sourit mystérieusement sur du vieux chêne. De même, les virils croquis vendéens, où le Vendéen Milcendeau raconte impartialement la terre natale, sont très supérieurs à son *Narcisse*. Précisément, l'originalité de l'atelier Gustave Moreau consiste à remarier la prose avec l'idéal; on y choisit l'une ou l'autre, chacun selon sa nature; et non moins souvent, rêve et réalité cohabitent dans un même effort[1]. Sachant le prix de l'indépendance, le maître est trop clair-

[1] Cf., déjà, les envois simultanément mystiques et réalistes de J. Besson, de Bussy, au Salon de 1894 (Champs-Élysées).

voyant pour imposer le joug de son idéal : comme Delacroix, il sait que toute abstraction lyrique se doit retremper enfin dans la nature, qu'un retour à l'observation directe est le garant le plus certain des renouveaux. Le frisson de la vie n'engendre-t-il pas les vrais Primitifs ? C'est ainsi que Fantin-Latour comptait, en 1864, parmi les jeunes réalistes issus de Courbet [1], préludant par la mâle vérité à l'essor vaporeux des songes. Donc, tandis que les uns s'échappent trop tôt vers les horizons ambitieux où le « péché originel » de leurs souvenirs transparaît sous l'orchestration bizarre ou docile [2], les autres plus patients s'arrêtent au *portrait,* au *paysage,* à l'*intérieur* [3]; mais le cachet du style ne perd point ses droits : à côté des pastorales qui rajeunissent inopinément le « paysage historique [4] », l'écriture serre de près les physionomies maternelles [5]; l'âme des lignes circonscrit la couleur des feuillées idéales ou des profils véridiques [6]. Les *Natures mortes,* de Matisse, relèvent de l'impressionnisme bourgeois ; l'*Hymne Russe,* de Martel, de la psychologie provinciale. Et quelques personnalités déjà s'imposent ou se dégagent [7] : la poésie d'autrefois renaît avec *Sapho recueillie par les nymphes,* suave harmonie du golfe de saphir et du promontoire saumoné sous le ciel vert où Dabadie, le soir, redresse Leucade devant les roches idéalisées de Bréhat ; la poésie contemporaine ondule avec le cygne de Ridel, qu'hypnotise le jeu virginal de deux jeunes amies, *Au bord de l'eau*, sous les pins. La légende dorée inspire une œuvre d'art : les *Chanteuses*, de

[1] V. Théophile Gautier, *Préface* des FLEURS DU MAL (*Édition définitive*), à propos de l'*Hommage à Delacroix,* où Baudelaire figure.

[2] L'*Automne* et l'*Ægipan,* de Raoul du Gardier ; la prétentieuse *Annonciation,* de Georges Desvallières, très inférieure à la figure gracieuse du *Soir ;* les *Cartons* et *Aquarelles,* souvent excentriques, de René Piot ; un remarquable *Paysage, pastel* de G. Rouault ; l'*Immortalité,* de L. Darricau ; la *Vision,* d'ailleurs manquée, de M. Duval, etc., etc. — Cf. le catalogue du VI[e] Salon de la Rose + Croix (mars 1897).

[3] L'*Intérieur d'église,* de J.-L. Petit, etc., etc.

[4] Les paysages littéraires de Cachoud (*Le lac du Bourget,* 1896 ; *Le vallon des Charmettes,* 1897). — L'*Ægipan,* vigoureux effet lunaire, de Mouthon, etc. — Cf. la *Pastorale* bleuâtre et nocturne, de Bussy, (Salon de 1895) et notre *Salon de 1895* (*Champs-Elysées*).

[5] *Portrait de ma mère,* par Bonhomme ; *ibid.,* par Burdy, deux visages fortement caractérisés ; — cf. Albert Braut (Salon de 1893).

[6] Parmi les meilleurs portraitistes, grouper Bussy, Braut, Burdy, J. Flandrin, Maxence, Bonhomme, l'Espagnol Garrido, par exception mondain et décoloré, comme Roger ; etc., etc.

[7] L'influence de Gustave Moreau s'étend même aux élèves des ateliers rivaux (*L'Adoration des bergers,* de Godeby ; le *Saint Georges vainqueur,* de Bergès ; — un velouté *Portrait de jeune fille,* de Raoul Boudier, un *Portrait,* de Walcott, etc.).

Maxence, cinq têtes féminines détachées sur des gloires d'or, et qui sont comme l'âme des hymnes exhalées de l'antiphonaire retenu par les mains fluettes; l'orfroi sacerdotal soutache les dalmatiques sur les manches longues; les profils bruns ou blonds, les lèvres grasses, les paupières arrondies et les cheveux fins d'une lectrice au front pur, les physionomies attentives et naturelles, et si particulières, offrent l'accent de la vie béatifiée dans l'émeraude et les grenats du vitrail. L'exécution par hachures est d'accord avec le but. Maxence est un artiste.

Et comme, en peinture, le sujet n'est rien sans la forme, peu de rêves soutiendraient le parallèle avec deux *intérieurs* vus par des peintres : H. Morisset s'annonce le maître des symphonies rembranesques où, rudement courbé sur le cuivre, son *Aquafortiste* pioche sous le blond vitrage, dans le décor sourdement chaleureux des boiseries que ravigote le saphir entrevu des acides. Un angora somnole sur un escabeau. La pâte se moule dans les décisions cernées du contour, comme, l'année dernière, au fond de l'atelier groupant les *Amis :* c'est tout dire! Encore élève, mais aguerri par l'enseignement simultané des trois arts, F. Sabatté prend le chemin de la maîtrise; lui aussi tend la main droite à la poésie et la main gauche à la prose : témoin son présent envoi; à son *Ève après le péché,* qui s'accroupit sous le faix du remords, je préfère l'*Intérieur de Saint-Germain-des-Prés,* la rougeur pesante des piliers romans qui encadre les paroissiens fidèles, la grand'-mère dont l'artiste nous a déjà plusieurs fois détaillé les rides avec un pieux naturalisme[1], les voisines sur les prie-Dieu, la noire silhouette exquise, prosternée sur les marches de la petite chapelle ensoleillée : serait-il profane de célébrer le lait rosé de la nuque blonde qui mêle son vivant parfum à l'encens moyenâgeux? La note est d'un peintre. Non plus ici l'onction puérile de Maurice Denis, mais une robuste loyauté qui veut étayer son rêve sur les assises du rustique sanctuaire. Maxence, Morisset, Sabatté : trois signatures très authentiques qui font honneur au maître. Et, curieusement toujours, la légende voisine avec la révolte dans les *Iconoclastes* mystiques, de J. Besson, coutumier du fait[2]. Devant l'or des absides croulantes, enser-

[1] Cf. les *Études* et *Portraits* des deux Salons précédents.

[2] *Au banc* et *Briseurs d'images* (Salon de 1894). — Cf. le réalisme mystique des toiles suivantes (Le *Christ consolateur,* 1895, et *Devant Saint-Sulpice,* 1896).

rées par les bras bleuis du fleuve, l'armée de la misère se rue vers les mirages du grand soir, l'anarchie jette à la foi le défi de son drapeau rouge, velours côtelés et profils mauvais noircissent dans l'opale ; voici la première étoile qui fleurit sur les ombres rousses. Terrassiers, charpentiers, paveurs, soldats, mendiants, sœurs des pauvres, tous se hâtent sous la protection des pics, des pelles et des pioches, et la fille nue les accompagne en chantant, les jambes gantées de bas noirs hors des souliers bleus. La meute est sombre et le ciel clair. Que symbolise au juste le cadavre livide du vieux Carolingien dans les ruisseaux de sang qui contournent les blancs décombres ? Je n'oserais le préciser. Mais la vertu du mystère n'est-elle pas de désarmer l'exégèse ?

§ 5.

> La peinture, qui travaille de la main plus que les autres arts libéraux, s'est acquis rang parmi eux à cause que le dessin, qui est l'âme de la peinture, est un des plus excellents ouvrages de l'esprit...
>
> Bossuet.

Le salonnier désespère de jamais bâtir une classification rationnelle, puisqu'il n'a pas encore placé l'œuvre de Ménard parmi les victoires décoratives de l'idéal ou du nu ; mais son omission même va lui permettre de rendre meilleure justice au plus magistral de nos jeunes, en le faisant servir de trait d'union décisif entre le rêve et la vie, en le profilant bien au centre, à mi-chemin parcouru, comme au sommet du fronton modeste qu'il veut élever à la vaillance heureuse de l'effort.

N'est-ce point les *Préludes* de Richard Wagner qui nous ont appris à concentrer l'intérêt sonore sur le faîte, au milieu de la route mystérieuse, un peu plus près de la fin ?

Déjà, la vitalité d'un atelier nous a promis la réconciliation tardive du féerique avec le réel : à défaut du maître, nous possédons la monnaie de Turenne, les tentatives appariées du coloris et du style, qui attestent le grand œuvre entrevu par Delaunay, avancé par Moreau, l'ensemble attachant qui, sous une teinte inévitable d'uniformité primordiale, et malgré quelques ombres parfois précieuses ou singulières ou trop lourdes, oppose le souvenir des maîtres au sursaut de l'indépendance, la sorcellerie des

pierres précieuses aux délicatesses de l'aquarelle, les envolées du songe aux mélancolies de l'observation, les trouvailles fières du paysage à la véracité des portraits. Le plus piquant est de rencontrer un morceau noir et solide, à la Courbet, voisin de la mystique améthyste du vitrail ou du soir. Eh bien, cette double impulsion renaissante caractérise si nerveusement l'art actuel, que, sans attendre les domaines proprement dits du paysage et du portrait où réagissent enfin les parallèles volontés de la palette et du rhythme, nous la trouvons personnifiée dans un groupe puissant : de l'intense vers l'harmonieux, — tel est son mot d'ordre. Déjà, les noirceurs farouches de Charles Cottet témoignent aux yeux l'effort du naturalisme pour dominer la matière, sous les auspices bienfaisants des dessinateurs et des peintres ; bientôt, la pâte vibrante de Lucien Simon continuera la démonstration, dans le recueillement lumineux du home ; et les marines de R. Ulmann comme les crépuscules de Dauchez tiendront éloquemment un langage pareil ; tous, par les regains conjugués de la ligne et de la nuance, s'efforcent vers un idéal plus large et plus sombre qui corrobore la nature ou la vie ; tous combattent l'insignifiance du document ou l'anémie du plein-air. Si différents qu'ils se montrent par leurs origines et par leurs désirs, quelques artistes s'accordent librement sur le champ de l'idéalisme où s'apparentent le caractère et le style. Ils se rappellent leurs libres débuts parmi la pléthore des Salons crayeux, quand le poncif nouveau des rusticités blêmes succédait aux derniers vernis de la formule ; une sympathie loyale les rapproche et les anime dans une réaction prévue contre l'impressionnisme. Et la jeune maîtrise de René Ménard les domine.

« Écho des soirs primitifs », l'*Automne* est l'œuvre d'art la plus sereine des Salons. « Je me représente cette automne-là délicieuse », dirait Sévigné. *Panneau décoratif* appartenant à M. Victor Desfossés, une telle page honore celui qui la signe et celui qui l'acquiert ; elle apparaît non-seulement la conclusion des hautaines *Études* qui l'entourent ou qui la précèdent, mais l'effet à la fois tacite et logique de causes plus lointaines, contenues dans le passé des poésies : c'est l'œuvre d'un songe héréditaire.

Les assidus des Champs-Élysées connaissaient déjà les premiers coups d'aile d'une inspiration puissante et recueillie ; mais il appartenait au Champ-de-Mars d'en révéler la libre expansion : en effet, depuis six ans, depuis les verdures encore quelque peu

rudes des *Paradis terrestres* ou les profondeurs onctueuses déjà des *Harmonies crépusculaires,* l'artiste s'exprime à son gré ; portraitiste, paysagiste, figuriste, observateur et créateur, toujours poète et toujours peintre, Émile-René Ménard réalise précisément l'hymen souhaité de la plastique avec l'expression. Sa grâce grandiose y pourvoit ; et, chaque printemps, elle prélude aux *Pastellistes*[1], à l'orée des futaies ombreuses comme des nymphées, autour des meules non moins imposantes que des campagnes poussinesques, sur la cime des nuées rebondies comme un vague troupeau, que les roses rouges des soirs orageux nimbent de leurs bibliques splendeurs ou de leurs mystères élégiaques ; cette année, en face des joyeux reflets d'un Besnard, le pastel assourdi glorifiait le premier les nymphes augustes et l'or profond de l'*Automne* dont une plus rapide lithographie en couleurs inaugure magistralement l'*Estampe moderne ;* et je retrouve au Champ-de-Mars, encore affermi par la palette, ce *Nu devant la mer* qui est le gage le plus savoureux des rêves adjacents. « Faire du nu pour le nu, comme David en faisait, c'est faire ridiculement parade des moyens de l'art et non réaliser son objet ; c'est montrer l'envers du décor, convier le public aux répétitions...[2] », disait le passionné Chesneau, disciple de George Sand et de la *Chimère ;* mais ne serait-ce pas au moins une répétition générale, presque aussi passionnante qu'une première, que cette belle gorge ambrée sous le baiser du soir et qui appelle respectueusement les lèvres ? Les « austères nudités de l'Art » ne sont pas seulement un cliché d'usage en les discours officiels, mais les amoureux fervents, comme Henner ou Ménard, savent transposer la symphonie d'ambre ou d'ivoire qui retient leurs yeux. Bien plus, devant le modèle debout sur la table basse, ils ne se contentent point de décalquer ces formes enveloppées qui les enchantent, mais ils évoquent éloquemment ou voluptueusement la nymphe dans la femme, ils reflètent sa blancheur blonde dans l'étang frais de turquoise et d'émeraude ou la déploient sur les discrètes richesses de la saison rousse : c'est ainsi que telle passante obscure devint la *Naïade*[3], que le *Nu devant la mer* devient l'*Automne*. Et le peintre nous interdit dorénavant d'ajouter, avec

[1] XIe, XIIe et XIIIe Expositions de la *Société des Pastellistes français* (galerie Georges Petit, avril 1895, 1896 et 1897).

[2] *L'Éducation de l'artiste* (Paris, Charavay frères, 1881).

[3] Henner, Salon de 1875 ; et, depuis, au Luxembourg.

le moraliste[1], que « la femme éveille les sensations et endort les idées », car de la sensation même éclôt l'idéal, et le vertige de la chair se divinise dans le cadre des pieuses feuillées. Les poètes sont les vrais peintres du nu. Le grand Goethe, qui ne dédaignait point de contempler sous la lueur vacillante le sommeil éblouissant d'une compagne, admettrait ce *purpureum Autumnum* en ses *Élégies Romaines,* et le voluptueux érudit Chénier féliciterait l'artiste qui

Des traits de vingt beautés forme la beauté même,

— compliment moins exact que lyrique, car le don du peintre est d'élever au style le caractère particulier d'une figure, loin de sacrifier à l'idéalisation complaisante. Que ne puis-je maintenant ressusciter l'ivresse religieuse et haute qui m'arrêta de longues heures devant l'eurythmie des contours féminins dominant les méandres silencieux du lac d'or, plénitude de modelés et largeur de lignes qui évoquent les Cybèles et les Èves : il n'y a point d'encre pour traduire le sang rafraîchi qui coule sous les tempes à l'aspect de ce calme heureux, de ce geste altier vers la pourpre des fruits mûrs, de ces masses ténébreusement verdoyantes où les rousseurs de la saison se pressentent sous les voiles bleuissants de l'heure. *L'Automne !* Quelle parenté tout ensemble et quel contraste avec le blanc poème que ce nom ranime, avec la mélodie plus pâle du maître lyonnais Puvis de Chavannes[2]: c'était en 1864 ; et, dès lors, le soleil de la tradition renaissante émergeait des longs hivers de la servitude : soleil infiniment doux qui tamisait vaguement les lignes pures ; la clarté décorative se délivrait de la fuligineuse prison du romantisme. Aujourd'hui, la couleur regimbe contre le néant irisé des impressions diffuses, et l'harmonie se perpétue en se diversifiant : loi constante. Le style coloré se diapre, largement toujours, aux feux estompés d'or fauve et de cuivre ; sur la poudreuse matité du soir souffle un frisson tiède ; et le décor florentin se réchauffe aux souvenirs profonds de Venise. Trente ans ont passé sur la présence du songe.

Notre *Automne* n'avoue ni la sobriété latine ni la minutie préraphaélite : par son ampleur vitale et son éclat sourd de plein-soir, elle descend en droite ligne des poèmes siciliens dont la force ne compromet point la grâce, des *Sicelides Musæ* que priait la déli-

[1] A. Tournier, *Pensées d'automne* (Paris, 1896).
[2] *L'Automne* (Salon de 1864 ; — Musée de Lyon ; — Centennale de 1889).

catesse virgilienne ; fille du vers de Syracuse, elle offre la gamme robuste et la touche majestueuse ; elle chérit la beauté sans mépriser la vie ; elle a l'émotion qui fait chanter la teinte et la forme, qui enfante l'arabesque décisive et le contour essentiel ; son décor n'est plus le paysage mystique appauvrissant la nature et calomniant l'idéal, ses nymphes ne sont jamais les victimes cloîtrées de la synthèse ou du symbole. Non, mais l'héritier de Théocrite et de Poussin puise l'eurythmie dans la nature : ici, l'art français se souvient de l'art grec. Matérielle exquisément, la statuaire d'Athènes était trop harmonieuse pour connaître les humiliations du réalisme ou les délires de l'expression : tel Apollon Pythien, elle triomphait sans effort. Moins élevé, plus concret que Puvis de Chavannes, René Ménard est comme lui trop spiritualiste pour être un exalté [1]. Comme lui, après lui, Ménard évite à la fois la proscription du réel au nom du rêve et l'abdication de l'âme devant la matière ; tous deux ont conversé sous les platanes d'Académos. Ménard adore la nature, mais il la pressent divine ; il respecte l'idée, mais il la désire viable : l'équilibre renaît de la déchéance même des exagérations précédentes. Dans un paysage austère, l'opulence des hanches et la fermeté des gorges sont un hommage à la grande Isis. Et quel est donc le langage le plus fidèle de la « vérité choisie », sinon le dessin, la ligne loyale et dominatrice qui retrace ou qui compose, le sentiment de la forme que l'évolution, d'ailleurs amusante, de l'impressionnisme sacrifiait trop vite à l'apparence versicolore ? Et ce présent des Muses ne devait-il point refleurir chez le neveu d'un Grec en exil, dont l'âme républicaine et mélodieuse immigra vers nous de l'âme des Sages ? Le mystère est expliqué. Théophile Gautier ne nous a-t-il point déjà défini le trop modeste ami de Leconte de Lisle,

Nostalgique amoureux, du seul Paros épris [2],

« un des esprits modernes qui ont le mieux compris l'hellénisme et pénétré le sens de cette civilisation douce et charmante où l'homme s'épanouissait dans toute sa beauté, parmi des dieux presque pareils à lui » ? Puis, joliment, il concluait : « C'est un Grec né deux mille ans trop tard, et quand nous le vîmes pour la première fois, il

[1] V. le remarquable *Essai sur Puvis de Chavannes*, de Léon Riotor (Paris, l'*Artiste*, 1896).

[2] Beau vers de Léon Dierx, précisément appliqué à Théophile Gautier.

nous fit songer à ce dernier prêtre d'Apollon que Julien rencontra dans un petit dème de l'Attique, allant, faute de mieux, sacrifier une oie sur l'autel demi-écroulé de son dieu tombé en désuétude[1]. » Et quand l'harmonieux Louis Ménard s'adosse aux antiques rayons de sa bibliothèque[2], la pipe aux doigts, l'œil d'azur perdu dans son rêve érudit où le Désir voltige encore autour des bas-reliefs funèbres, je gage qu'il doit saluer l'*Automne* avec le souvenir du *Soir*[3] :

Plus fraîche qu'un parfum d'avril après l'hiver,
L'Espérance bénie arrive et nous enlace,
La menteuse éternelle, avec son rire clair
Et ses folles chansons qui s'égrènent dans l'air.

Mais comme on voit, la nuit, sous le flot noir qui passe
Glisser les pâles feux des étoiles de mer,
Tous nos rêves ailés, dans le lugubre espace
Disparaissent, à l'heure où l'Espérance est lasse.

En vain on les rappelle, on tend les bras vers eux ;
Les fantômes chéris s'en vont, silencieux,
Par le chemin perdu des paradis qu'on pleure :

Ah ! mon ciel était là, je m'en suis aperçu
Trop tard, l'ange est parti, j'ai laissé passer l'heure,
Et maintenant tout est fini : Si j'avais su !

Le décor du jeune peintre traduit le songe du vieux penseur. Et cette intimité grave, qui surgit de l'allure patriarcale des paysages, émane pareillement de la sévérité familière d'un *Portrait* maternel[4] : en effet, R. Ménard ne réunit pas seulement l'idéal et la vie dans une composition, mais il les juxtapose en accrochant, sous le vaste poème, des effigies sans mensonge, dont la tonalité parfois un peu revêche et monotone s'illumine à la pensive beauté du regard. V. Prouvé, de même, n'interrompt-il pas sa *Frise décorative* pour souligner des *Portraits ?* Dualité saillante, que réalisent encore deux artistes, et qu'Aman-Jean sait personnifier dans un seul cadre : *Portrait de femme ; à droite la Beauté, à gauche la Poésie*, un *triptyque* enjôleur, au milieu la dame verte et rousse

[1] Th. Gautier, *Les progrès de la Poésie française* (Rapport écrit pour l'Exposition universelle de 1867).

[2] *Portrait de M. Louis Ménard* (Musée du Luxembourg). — Cf. nos *Salons* de 1894 et de 1896).

[3] Sonnet qui se trouve à la page 75 des *Rêveries d'un païen mystique*.

[4] *Portrait de ma mère* (cf. Salon de 1894, Champ-de-Mars). — A côté, le *Portrait de M. G. D....*, à son bureau, écrivant.

qui repose sa pâleur songeuse sur le coussin vieux-rose d'un banc Trianon, dans le décor fané des bosquets déserts où l'oranger met sa lueur : telle une Sabran modernisée par une inspiration féminine ; image vert-d'eau des élégances défuntes ; et, près d'elle, une grande voilée présente hiératiquement la fleur des poèmes, tandis que la chair orgueilleuse se drape dans l'épanouissement d'un paon junonien. Œuvre étrange et captivante, qui réitère la séduction chétive des subtiles écharpes éployées autour des *Portraits* ombreux[1], des *Sirènes* intellectuelles[2] ou d'un *Petit rêve.* Ménard, Aman-Jean : les deux profils de l'âme actuelle, si complexe ! Et le symbole, que l'un voit robuste et l'autre délicat, s'incorpore mystérieusement aux lignes suaves d'un blanc *Panneau décoratif : Sicile.* L'auteur, Ernest Laurent, nous est cher depuis l'aristocratique et mystérieux *Portrait* de la comtesse Lovatelli, dans la note rose[3] ; il récidive, aujourd'hui, en évoquant de l'ombre la physionomie, je veux dire l'âme d'une jeune fille sérieuse et brune, car le peintre descend des surfaces parlantes à l'intime vérité de son modèle ; et comme la gamme silencieuse des verts olivâtres sur fond neutre, où murmure seulement le velouté d'une turquoise, s'harmonise à propos avec la profondeur du visage, avec la distraction de la main qui s'arrête sur le métal fin d'une longue chaîne ! Et n'est-ce pas définir moins une antithèse qu'une parenté, que de rapprocher ce *Portrait de Mlle D. C. G...* du panneau blême, car une âme pareille y respire : une âme fière et haute, incarnée dans le blanc profil de la Muse au front lauré d'or et noyé d'ombre, sous le rhythme toujours florissant des citronniers. Debout, le regard perdu sur la glauque mer que chantaient les poètes, elle étaie son immortelle rêverie sur la volute fauve d'un chapiteau délabré, vieux témoin des gloires lointaines ; et les roseaux narquois dérobent le deuil de l'acanthe. C'est la poésie des ruines qui superpose son expression douloureuse à l'antique Beauté ; c'est le souvenir qui s'ajoute à la nature. *Sicile !* Que les élus qui aiment à revivre les anciens jours dans les poèmes résignés d'Alfred de Vigny ou les secrets chaleureux de John Keats

[1] *Portrait de Mlle Y. L.* (peinture) ; — *Portrait de Mlle Moréno, de la Comédie-Française,* et *Portrait de Mlle Page, de l'Odéon :* deux lithographies en couleurs, d'aspect fumeux et délicat.

[2] Salon de 1896 (Champ-de-Mars).

[3] Salon de 1896 (Champs-Elysées). — La tristesse vague d'Hébert et l'accent graphique de Merson n'ont pas été sans influence sur la formation d'une personnalité.

viennent confronter leurs regrets au silence hautain de l'harmonieux fantôme dont s'irise le peplos aux reflets nacrés des lueurs marines : leur foi dans le style se ravivera sous la fraîcheur blonde de l'atmosphère, et le flou mélancolique des teintes ne leur enviera point l'orgueil latent du contour. *Sicile* est une page de poète faite vision. Pas plus que l'*Automne* de Ménard, le décor sicilien de Laurent ne se fourvoie dans les mystiques velléités du symbole ou les habitudes banales de l'allégorie ; mais un simple « tableau » résume et ranime vaguement l'éclair des instants divins, à jamais enfuis... Le souvenir convient aux vieillards, et il appartenait au déclin de notre vieux siècle incrédule de permettre l'avènement de quelques artistes qui, pareils aux coureurs du stade, se transmettent le flambeau sacré.

§ 6.

L'artiste tient à la nature par un double rapport : il est à la fois son esclave et son maître.

GOETHE.

Que si j'avais la redoutable joie d'être amoureux et poète, je voudrais entreprendre, sous la lampe d'hiver, le portrait de l'amie : non pas un portrait unique, forcément infidèle, mais une série d'études notant un profil, une physionomie, un air de tête, une coiffure, un coup de lumière, un regard éloquent, un geste familier, manifestant toute la gamme des âmes diverses, des rôles intellectuels, des métempsycoses imprévues que peut suggérer à un *moi* très épris l'expressive mobilité d'un même visage ; artiste, je raconterais par le crayon les significations différentes d'un modèle qui ne sait point qu'il pose ; romancier, j'écrirais un volume dont chaque livre serait le travestissement idéalisé d'une personne une et diverse, toujours changeante et toujours sincère : en amour, la sincérité est un postulat ; en art, de même, voire en critique d'art. Or, un bon critique, c'est-à-dire un critique loyal, devrait appliquer à l'œuvre d'un maître admiré ou bien à un genre défini, comme le paysage ou le portrait, ce que l'artiste amoureux rêve au sujet de la femme aimée : bâtir un ensemble de chapitres ou de paragraphes, dont chacun, portant le titre d'un ouvrage décisif, traduirait une nuance nouvelle d'une personnalité maîtresse ou d'une synthèse ondoyante. Mais, et c'est Baudelaire

qui l'a dit, tout portrait est un modèle « compliqué » d'un artiste ; et l'essai de l'amant comme de l'admirateur, du philosophe comme du peintre, risque fort de ne jamais être que l'involontaire aveu de son âme : miroir partial, injuste, même sincère, parlant, mais trompeur, qui montre avant tout l'idée qu'un tel, obscur ou renommé, se forgeait à telle date en tel lieu d'un chef-d'œuvre de la nature ou des arts.

Tel cuide engeigner autrui
Qui souvent s'engeigne lui-même...

Mais, devant l'écritoire ou la toile, le portraitiste ne réfléchit pas si loin : la spontanéité semble un des caractères essentiels des créations artistiques ; sans doute, la vérité, comme la feinte, est un pays plein de terres inconnues, et, quelles que soient les découvertes antérieures, l'analyse des âmes reflétées sur les traits est une carrière inépuisable ; tant qu'il y aura des pensers permanents sous des modes capricieuses, il y aura des portraitistes et des portraits : seulement, l'artiste découvre son prochain ou se trahit sans y songer. A défaut de nos rêves de psychologie pittoresque et d'ethnographie sentimentale, voici les « portraits groupés » : les réunions familiales, où les mêmes plis d'atavisme ou d'accoutumance conforment insensiblement les personnes diverses, comme la nature harmonise les membres d'un seul corps. En 1896, je fermais le cycle des portraits sur les ensembles de Jacques Blanche et de Lucien Simon ; en 1897, je l'inaugure par les envois de Lucien Simon, de Jacques Blanche : en effet, ces deux peintres, en constant progrès vers le mieux, demeurent les maîtres actuels des « portraits groupés » dont Fantin-Latour fut le précurseur magistralement profond et lumineux, à l'heure où Manet semblait tâtonner encore dans les reliefs de Goya.

L. Simon se présente comme le penseur recueilli du groupe dont Ch. Cottet s'est constitué le voyageur exubérant et R. Ménard le puissant poète : groupe d'artistes dont je voudrais portraire à mon tour l'unité d'allure dans la variété des individus ; et comme les points de vue se transforment à chaque seconde aussi fugitivement que les flammes d'un regard ou les aspects d'un paysage, cette collection d'efforts qui naguère me semblait un regain vigoureux de l'idéalisme contre les défaillances de l'impression, peut tout aussi justement se définir une revendication très française de la nature

en face des errements du symbole. Ici, les deux nuances ne sont plus contradictoires : le double profil de mon jugement ne prouve que l'équilibre reprenant conscience entre les deux écueils du mystère et de la vie. Et les innovations contemporaines non plus que les classiques réminiscences, ni Manet, ni Baudry, ne suffisent à expliquer péremptoirement comment le plomb vil des servitudes moribondes s'est transmué dans la splendeur nubile des hamadryades et l'or nuptial des grands soirs, comment s'ouvre un nouveau chapitre pour l'évolution des intimités robustes comme pour l'histoire des rêves altiers.

Opiniâtre et probe, l'envoi multiple de Simon démontre à son heure le bienfaisant pouvoir du dessin : et ce ne sont pas seulement les viriles études qui sortent de l'atelier pour réhabiliter le Champ-de-Mars trop longtemps inféodé aux chinoiseries de la tache comme aux puérilités de la synthèse, — dignité comique des noirs *Marguilliers,* qui marchent au banc d'œuvre sous la nef claire, ou triviale majesté des *Hâleurs* bruns sous l'or mauve de la pleine lune, soleil printanier d'une *Baignade* ou nu fluet d'une *Dormeuse* sur le sofa turc, — exercices de peintre, attestant la certitude du pinceau sur les préparations solides ; mais des *Portraits* sont là, qui dévoilent les bonheurs fraternels de la conscience et du home. N'est-ce pas le dessin, « probité de l'Art », qui fait revivre aux yeux le sourire de l'instant paisible où la famille se retrouve sous la blanche lueur descendue sur le salon vert, — deux jeunes sœurs entourant une vieille dame qui tient sur ses genoux le petit-fils aux mollets bronzés, — à gauche, de profil, une grande jeune femme, dont la brune expression respire la santé vaillante et jeune, une main nue s'appuie sur un escabeau, l'autre gantée retient un éventail de plume, — figure naturelle et belle dont les formes se moulent dans le satin noir rembruni par le col maïs et les plissés du corsage. Dans l'ombre, le peintre, accoudé sur un dossier blanc. Et les costumes mordorés vibrent sur les velours verts, les noirs chatoient, les reflets montent, s'étalent, verdissent les fonds studieux de l'étagère encadrée par les bonnes pochades ou les précieuses copies, sans que l'onde réverbérée du jour nuise à la mâle construction des attitudes saisies sous la libre pâte. Malgré ses fougues de palette, personne ne confondrait Simon avec MM. les escamoteurs qui firent de la licence la formule du siècle : sous le coloris à la fois souple et

fruste, transparaît la forme intègre ; le pathétique de la brosse favorise même le caractère latent des lignes qui n'est que le caractère intérieur des physionomies consanguines interprété sur une toile. Et l'impression de style qu'elles dégagent n'a rien de commun avec l'air gourmé, solennel, que Delacroix, d'ailleurs injuste, attribuait aux patiences du grand Ingres. S'il n'y a pas de volupté qui vaille un regard affectueux, le mélancolique Lucien Simon doit être un heureux, je n'écrirai pas son histoire, mais notons que ses *Panneaux décoratifs* [1] exhalaient déjà ce même parfum de haute franchise.

Ainsi compris, les *Portraits dans un intérieur* deviennent une conversation peinte : tout autre, mais seulement par son écriture particulière, Jacques Blanche en comprend de même l'intime poésie. C'est, je crois, au seuil de *Cruelle Énigme* que Paul Bourget nuance délicatement la conformité pressentie de la mère et de la fille séparées par toute une génération d'usages et d'idées : je me rappelle ici le double portrait, devant ces deux personnes en deuil dans la pourpre ombreuse de la grande bibliothèque, bien que la ressemblance ne s'accuse pas évidemment et que l'affection seule les rapproche, la vieille dame regardant droit devant elle, avec la fixité morne que le temps imprime sur le regard, la jeune femme, sa bru peut-être, penchée vivement avec un sourire, les mains croisées sur les genoux, laissant glisser sur la robe le chapeau de jardin ; l'ouvrage rose s'emmêle dans un panier blond, et les glaces reflètent les feuillées frissonnantes dans le cadre assombri du perron : quel meilleur accompagnement des pensées douces et des vieux livres que ces verdures amies ? Le peintre en a bien saisi le mouvant contraste. Il y a des nuances dans la tendresse : ce n'est plus l'ampleur grandiose que L. Simon souffle à la symphonie verdâtre et familiale, mais une analyse fouillée, un trait plus mince et plus net, qui se rend maître des visages et des choses : le tout dans un brio d'aquarelle et de peinture anglaise. La *Petite fille au chapeau,* puis un délicieux profil perdu virginal témoignent à leur tour en faveur du portraitiste qui devine au vif le principe directeur d'une individualité sérieuse ou badine. Aux Champs-Élysées, avant 1889, c'était une de nos surprises que ces symphonies gris-perle et fashionables où Jacques Blanche s'inspirait de Whistler et de Manet ; depuis, le dessinateur a traversé

[1] *La Musique* (1895) et *La Peinture* (1896).

les paysages élégiaques de Sir Joshua Reynolds et de Thomas Gainsborough pour aboutir à une manière personnelle et fine. Quelques-uns reprennent donc en sens inverse l'effort de Manet, — remontant de la clarté diffuse à la précision qui pense, puisant des formes plus exactes dans le « dictionnaire » de la nature, ne laissant rien au hasard de ce qu'ils peuvent lui ravir par un dessin plus réfléchi.

La tendance devient générale ; elle gagne les maîtres-peintres que la luxuriance des surfaces attirait d'abord : le *Portrait de M. Rochefort* se porte garant. Après avoir effleuré la légende charnelle et byronienne [1], Roll, féru de la vie, vint à la suite de Zola poser son chevalet devant les spectacles contemporains : inondations toulousaines, grèves minières, chantiers douloureux, 14 juillets endiablés, centenaires délirants, églogues vécues, allégories sensuelles alternaient avec les effigies rapides et blondes ; mais, déjà, le portraitiste ensoleillé de *Damoye, paysagiste,* ou de *Manda Lamétrie, fermière,* mêlait à son culte enivré du rire et de la chair un souci plus châtié de caractériser la forme : sans glisser au mysticisme qu'il déteste, Roll s'élevait insensiblement plus haut que les floraisons violetées de la chose vue ; et le naturiste normand n'a jamais mieux triomphé que dans la transcription d'un singulier masque parisien. Portraire Henri Rochefort ! C'est toujours se confiner dans l'art français, dans l'art moderne s'il en fût ; mais, après Rodin, après Manet, divulguer le « par dedans » moral du sphynx vieillissant de la polémique ! Subtile entreprise, qui réclamait surtout de la candeur. Le meilleur moyen de surprendre les âmes complexes, c'est de raconter loyalement leur miroir : au lieu de compliquer, le portraitiste semble s'effacer devant son modèle, il lui laisse la parole et le geste, il l'évoque sur la toile blanche, c'est ainsi qu'avec un style plus pur et plus dur le Raphaël des portraits français sut immortaliser la crispation bouffie de Bertin [2]. En présence de Rochefort, Roll frappe à la tête, il ne se préoccupe que de l'ovale flasque et pâle aux yeux pers ; autour de ce regard douloureusement aigu, tout se noie dans une buée bleuâtre, la neige du toupet clownesque, le geste coutumier du causeur levant son lorgnon, le buste sec dans la redingote neutre, adossé au bureau dont un bronze se reflète à peine sur une glace :

[1] *Don Juan et Haydée* (Salon de 1874).
[2] *Portrait de Bertin*, par Ingres (une acquisition récente du Louvre).

regard de l'ironiste qui a savouré toutes les jouissances de la haine et du mépris, ranimant encore pour chanter la Grèce le feu quotidien des hautaines boutades et des spirituelles colères ; flamme du Méphistophélès de la crise ministérielle, mais que le vieux Seigneur n'aura point le courage de damner : car, s'il est parfois injuste, il fut toujours amusant. Ses ennemis eux-mêmes sont désarmés. La noblesse de l'Art est de survivre aux contingences ; et, pour peindre Rochefort, je suivrai la méthode de Roll, je vous transcrirai l'une de ses chroniques matinales : elle ne sort pas de mon sujet [1].

LE SALON DES ANCIENS

On sait que la duchesse de Galliera a laissé à la ville de Paris un immeuble superbe, situé rue Pierre-Charron, non loin du Trocadéro. Seulement, elle en avait réservé à ses héritiers les tableaux, les meubles et les objets d'art, de sorte que cette magnifique cage ne contenait plus aucun oiseau.

Une exposition de très belles tapisseries et de plusieurs statues achetées par la Ville à nos artistes vient enfin de constituer, pour ce palais jusqu'ici désert, un commencement de musée. Cependant, la destination n'en est pas encore absolument déterminée. Un certain nombre de conseillers municipaux désireraient en faire une galerie destinée à l'art industriel. Ce musée pourrait être intéressant, mais il serait, à mon avis, un peu spécial. Le palais risquerait ainsi de se transformer en caravansérail et en bazar.

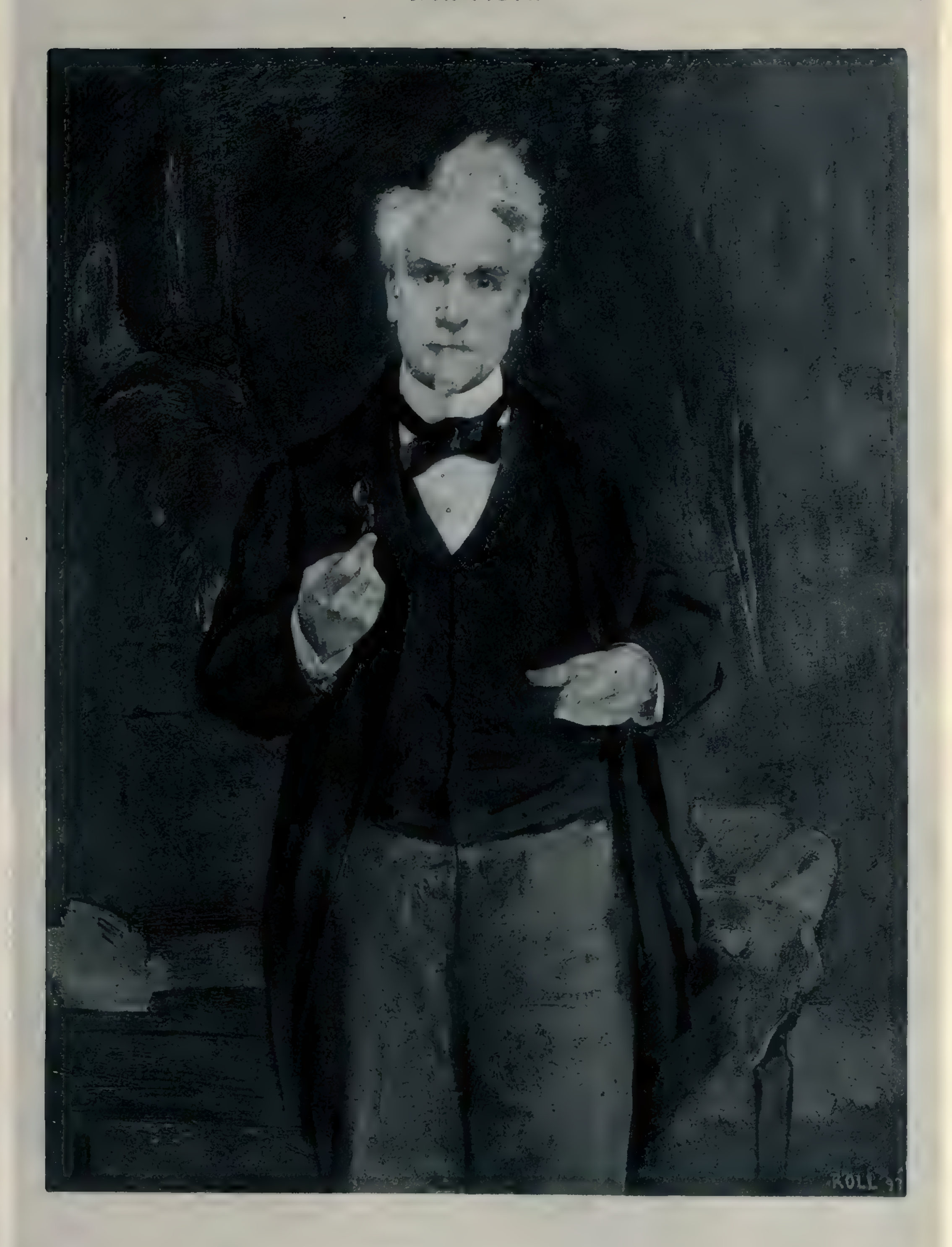
En parcourant ces vastes pièces, dont notre confrère Formentin a été nommé conservateur, je me suis reporté à Burlington House, à Londres, où, tous les ans, les principaux amateurs de l'Angleterre exposent au profit des hôpitaux les plus précieuses toiles de leurs collections. Le public peut ainsi aller admirer là les tableaux célèbres appartenant à des particuliers ou à la reine, qui prête souvent les chefs-d'œuvre de Buckingham Palace.

C'était pour moi une fête, qui m'a bien souvent consolé dans mon exil, d'aller rendre ma visite annuelle à ces trésors d'art, parmi lesquels les plus admirables Rembrandt du monde, des Cuyp, des Guardi, des Van der Meer de Delft, m'ont passé sous les yeux, concourant à mon éducation artistique encore si loin d'être complète.

J'y ai étudié également les grands peintres anglais, dont nous n'avons ici que de maigres échantillons : Turner, Reynolds, Raeburn, Hoppner, Gainsborough, le plus stupéfiant de tous, Thomas Lawrence et les paysagistes, comme Constable, Wilson et tant d'autres, ignorés de nos artistes, qui auraient tant besoin de les connaître.

Eh bien ! je rêverais, si j'avais voix au chapitre, de consacrer, pendant

[1] *L'Intransigeant* du samedi 21 décembre 1895.



HENRI ROCHEFORT
par Roll

au moins deux mois de l'année, le palais Galliera à des exhibitions de ce genre. La France fourmille d'amateurs extrêmement distingués, qui seraient heureux d'entrer dans les vues de la donatrice, laquelle a voulu affecter sa donation à une bonne œuvre, et s'empresseraient de faire profiter le public du résultat de leurs recherches.

C'est une joie pour un collectionneur de jouir de l'effet produit par les objets provenant de sa collection ; et cette exposition annuelle serait d'autant plus fructueuse, qu'il n'y aurait pas à payer la location des salles. Il y a environ une douzaine d'années, l'exhibition des « Cent chefs-d'œuvre », organisée dans les salons de Georges Petit, fit courir le Paris de toutes les classes sociales.

Une fois le chemin de l'hôtel Galliera connu, ce serait un salon annuel comme un autre ; et je ne crains pas d'ajouter : souvent plus intéressant que les autres. J'ai conservé en Angleterre assez de relations pour avoir la certitude d'obtenir de nombreux amateurs des tableaux importants de leurs principales écoles de peinture. Il y aurait là, pour presque tous nos peintres, de véritables révélations et des surprises que je serais, pour ma part, ravi de leur ménager.

Je suis également lié avec beaucoup d'amateurs parisiens, et j'ai la conviction qu'ils se feraient un plaisir de se prêter à nos intentions charitables. Le produit des entrées serait affecté au soulagement d'infortunes spéciales. On ne le remettrait pas à l'Assistance publique, qui le garderait, et le Conseil municipal en choisirait lui-même le mode de distribution.

Le Louvre constitue un musée supérieur ; mais quantité de gens le connaissent par cœur et d'autres redoutent de s'y aventurer par crainte de la fatigue qu'on éprouve souvent à parcourir ces immensités. La vue d'œuvres inédites, pour la plupart des visiteurs, offre un attrait et des motifs curieux de controverses artistiques.

Les critiques d'art feraient alors le compte rendu de l'exposition Gallieria comme de celles du Champ-de-Mars ou du palais de l'Industrie. On aurait ainsi des occasions sans cesse renouvelées de comparer les anciens aux modernes. Malheureusement, j'aurais un peu peur que ces rapprochements ne fussent trop favorables aux anciens.

N'importe ! notre idée ne serait pas perdue si de toutes ces études et de ces parallèles pouvait un jour sortir un grand peintre.

HENRI ROCHEFORT.

Dans le polémiste voilà donc l'amoureux d'art ; et son plaidoyer me réjouit d'autant mieux qu'il corrobore inconsciemment mon déjà lointain projet d'Expositions rétrospectives périodiques[1] : si j'étais né présomptueux, j'ajouterais que nous avons, Rochefort et moi, d'assez beaux précurseurs dans les Goncourt qui, passionnés comme lui des grâces poudrées au préjudice de David, n'en

[1] V. l'*Ermitage* d'octobre 1892 — et l'*Artiste* d'août 1893 (*Le Paysage dans l'Art*, IV).

demandaient pas moins, dès 1852, dans l'*Éclair*, l'annuelle révélation de l'École française « de Clouet à Decamps », par le prêt gracieux des collections privées ; — dans Victor Cousin, dont j'ai cité maintes fois, à l'appui de mes rêves, le vœu qu'inspirait pareillement le précoce exemple de l'Angleterre[1]. Et, puisqu'un portrait me ramène à la filiation des portraits, je ne puis oublier l'avocat des maîtres anciens en feuilletant les mémoires qu'ils nous ont transmis de leurs modèles et de leur génie, c'est à l'École des Beaux-Arts, la série des *Portraits de femmes et d'enfants*[2] qui, par la seule vertu des prunelles inconnues ou célèbres, ressuscite à la fois le passé d'un art et des âmes, les siècles morts et les amours défuntes, de Ghirlandajo à Ricard, les drames entrevus ou les madrigaux exprimés, la réalité faite beauté, tour à tour pimpante ou sévère avec les camées de la Renaissance, les amertumes de Rembrandt ou les élégances de Van Dyck, les favorites de Versailles ou les pastels plus discrets, les intrigantes espagnoles ou les ingénues anglaises, toute la tragi-comédie des visages francs ou sournois que le moraliste interroge et que le peintre admire, et, comme l'art permet la pluralité dans l'amour, je quitte à regret l'exquise *Mrs Jordan,* de l'exquis Gainsborough, puis *Mlle Charlotte du Val-d'Ognes,* de qui le spartiate J.-L. David n'a point trahi le printemps blond, vers 1803, une Charlotte dont je voudrais être le Werther :

Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles...

Mais les vivantes me rappellent, et la tâche se complique, lorsque le conservateur idéal d'un *Musée du portrait*[3] doit ouvrir une salle nouvelle pour y recevoir les triomphatrices de l'année. Le portraitiste devient le complice du modèle : d'un esclavage, il décide une victoire. C'est Henner, chez qui le « remords du passé[4] » se réveille en puissance, car ses souvenirs d'Italie parfument ses libres aspirations : Henner portraitiste demeure ce qu'il est, le plus *peintre* de nos maîtres, celui dont la caresse léonine tiendrait le mieux auprès des charmes anciens ; depuis trente ans, depuis son retour extasié du pays merveilleux, son regard de peintre

[1] *Du Vrai, du Beau, du Bien ; Appendice sur l'art français ;* édition du 1er novembre 1853.
[2] Cf. les *Portraits du siècle,* Paris, 1883 — et les *Portraits anciens,* Bruxelles, 1897.
[3] V. l'*Ermitage,* nº d'octobre 1895 (*Un musée inédit*) — et l'*Art aux Salons de 1896* (I, § 3).
[4] Expression de Camille Lemonnier (1878), appliquée aux fervents de la Renaissance italienne.

retrouve devant les mortelles les enchantements de Venise, et le don d'harmonie prête à de rapides esquisses l'ivoire des déesses[1]. C'est Humbert, que nos sympathies replaçaient, l'an dernier, dans un Salon carré du pastel, parmi les senteurs oubliées et les élégances fleuries des marquises. Ce sont les yeux artistes qui transfigurent la mondaine française. Les femmes portraitistes ont leurs secrets : et plus d'un éloge que les romantiques dispensaient à Mme O' Connell ne messied pas à Mlle Angèle Delasalle ; avec la palette fière de sa *Diane au repos,* elle a brossé la robe blanche aux revers jaunes de Mlle M. Barbet de Jouy, dans un décor de gobelins sourds et de rouges fanés : jeune sourire en un cadre ancien. Et comment les étrangers secondent-ils cette évolution du type féminin ?

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur,

promulguait Nicolas, qui ne secoua jamais assez bien la poussière du greffe pour déjouer tous les secrets charmants de la femme : mais je ne sais pourquoi les portraits de l'Italien Boldini me semblent toujours éclos d'un lupanar idéal traversé par des princesses ; de fait, ils piquent la malignité masculine, il me faudrait parler latin pour communiquer les bribes de dialogues que j'ai notées alentour. La faute en est à leur parti-pris de décolletages provocants et de contorsions félines qui impose un air de famille aux blondes et aux brunes, à la meurtrissure des yeux grands, au carmin des lèvres qui domine la révolte des gorges, à l'éternel bas noir ajouré sur l'aiguille vernie de l'escarpin qui se défend des jupes sinueuses. C'est le poncif des virtuoses. Il gagne l'orgueil alangui de *M. le comte R. de Montesquiou-Fezensac,* Robert, pour les familiers du *high-life,* que voyaient plus nerveusement Whistler ou A. de La Gandara, un autre confident des aristocraties littéraires, dont les pastels savent les dessous mièvres des corsets mauves et des jupons soyeux. Antithèse aux latines audaces, le style écossais profile sévèrement la *Thalia,* de Lavery, hors de la corolle irisée d'une manche ; le maître est James Guthrie : sa dame en gris a la vérité souple et rose des carnations blondes ; assise dans la demi-teinte qui s'égaye à son teint, elle m'a semblé proche parente de la fée intime de Cameron[2] ; l'agrément du modèle s'accorde avec la pondération du peintre ; sa décente jeunesse

[1] Deux *Portraits* de jeunes filles (Mlles Madeleine Mauduit et H. Fouquier).
[2] *Portrait* du Salon de 1896 (Champ-de-Mars).

apparaît plus vive auprès de la majesté grisonnante de *Mr Alexander-B. Sinclair*, un publiciste de Glascow. Pareille santé britannique en l'effigie florissante que G.-W. Joy nous donne de son frère, le sculpteur *Albert Bruce-Joy,* qui expose ici même un buste classique. A Londres, W.-G. Glehn observe la blancheur des robes et les particularités du visage ; à Banbury, J.-Sanderson Wells, élève d'Alphonse Legros, résume la minceur de *Miss Winifrid Sykes* dans son fourreau bleu, coquettement relevé sur la bottine longue. En Amérique, Hubert Vos fréquente les égyptologues, Robert Henri voudrait importer Velasquez ; je note un rien suave de Ch.-H. Pepper : *Mme Colonna.* En Russie, à Saint-Pétersbourg, Nicolas Kouznitsow approfondit le *Portrait de M. Metschnikow.* En Portugal, à Lisbonne, José Mathoa scrute avec amour les vieilles rides. Peintre ou écrivain, le bon portraitiste recrée son modèle tout d'une pièce : il le *voit.*

Si Barrès a dit aussi justement que joliment que « les délaissées sont les plus touchantes », les oubliées ne me garderont plus rancune. Mais, au premier rang des anonymes qui offrent toute la séduction vécue d'un portrait [1], j'inscris la *Dame aux pavots*, de Loeb : son auteur est né peintre ; les yeux n'oublient point la robuste harmonie des fleurs écarlates que le bras nu sous le collet noir assujettit à la lumière du corsage, cependant que la tête se dore à la distinction chaude de la pénombre : je sais peu d'œuvres aussi prenantes ; d'ailleurs, même instinct coloriste dans la petite marine lilas des *Mouches luisantes.* Loeb tient et promet. *Les yeux de Mme B...*, vus par Mycho, sont effrayants... Un contraste : c'est, sans doute, au quartier latin, non loin des laboratoires et du *Soleil d'or*, que le Belge Evenepoel a rencontré la jaquette-sac de la dame noire *au chapeau vert*, de qui la main sans gant tient l'ombrelle avec une gaucherie qui est un signe. Les formes parlent, alors même qu'elles sont réduites à leur plus simple expression, et le Moscovite Th. Botkine est le vainqueur des abréviations qui cloisonnent l'essence des profils décoratifs : sa *Jeune fille regardant le bas de sa robe* est tout simplement aussi délicieuse que les *Robes* d'Alexander sont péniblement excentriques : et, parti de la vie, je touche à l'ascétisme : la *Femme en rouge,* de Charles

[1] Accorder un souvenir à la *Lettre,* de P.-H. Flandrin, au *Souvenir,* d'Henry d'Estienne ; — parmi les enfants, au fin profil de *Germaine,* par L. Delachaux, à un *pastel* vaporeusement mutin de Bourdelle, etc.

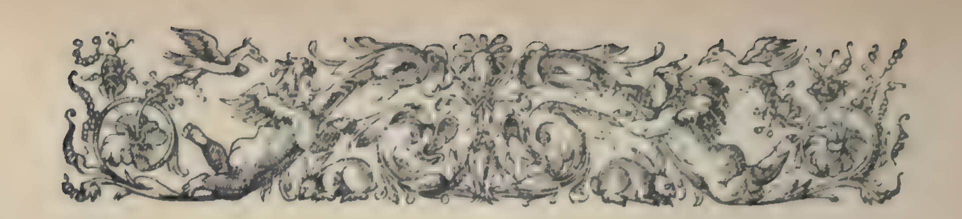
Guérin, pastiche le vernis des fonds primitifs. Les lignes parlent, mais il ne faut jamais qu'une trop criarde insuffisance interrompe leur discours silencieux : malheur qui survient précisément à notre Maurice Denis se représentant avec sa jolie jeune femme, à table, sous les feuillages crépusculaires de Saint-Germain ; le paysage est ravissant, il y a de célestes nuances dans l'azur qui baigne les menus objets du repas, mais les lacunes des contours me gâtent le trésor des humbles. C'est de Fiesole que reviennent les *Figures dans un paysage de printemps*. En haine des éruditions alexandrines et parnassiennes, le rudiment byzantin divague. Oui, Delacroix lyrique maudissait le réaliste à l'affût du trompe-l'œil, mais il se défiait en même temps de l'algébriste qui « abrège » au lieu d' « amplifier ». Un tableau n'est pas un livre, un fantôme, une idée pure. Entre les *Baigneuses* de Courbet et le *Portrait* spectral *de Mlle Yvonne Lerolle, en trois aspects*, il y a précisément la peinture. Maurice Denis est trop séraphique pour être né portraitiste. Ses âmes s'apparentent sous mon front à l'embu des *Portraits pompéiens* que l'artiste voyageur Pierre Gusman me décrit :

Les portraits de Pompéi, pour la plupárt, sont des têtes de femme d'une grâce toute naturelle, à l'allure éveillée, jeune et sympathique ; ils trahissent un grand air de santé où se lit le bonheur de vivre ; les yeux ont beaucoup de charme et les coiffures frisées ont une aimable coquetterie ; des boucles d'or et de corail pendent aux oreilles. Les femmes de Pompéi ont un air engageant, et, souvent, au-dessus de leur épaule, un petit Amour les caresse... Les hommes ont de la prestance et un grand caractère dans la physionomie... La couleur est d'une harmonie lumineuse, les roses, les bleus et les violets sont d'une finesse exquise et les ocres d'une chaude intimité. La facture alerte et prime-sautière traduit la vie avec une liberté que donne le crayon dans un croquis.... [1]

Mais, alors, la décadence du grand décor et du grand art ouvrait timidement la porte au pittoresque, au paysage, à l'expression naissante, au portrait ; aujourd'hui, tout au contraire, c'est le style de la fresque qui veut réagir contre les déportements du réel ; et, même en l'outrance puritaine, s'affirme une fois de plus la revanche de l'art contre la photographie : l'art n'est-il pas un jeu qui permet de corriger la fortune ?

(*A suivre.*) RAYMOND BOUYER.

[1] Fragment d'une lettre inédite. — Cf. l'intéressante Exposition des *Peintures antiques et Vues de Pompéi* (École des Beaux-Arts, mai 1897).



L'Exposition Internationale des Beaux-Arts

A VENISE



ENISE a ouvert dernièrement sa deuxième Exposition internationale des Beaux-Arts. Presque toutes les nations de l'Europe et les États-Unis d'Amérique ont répondu à son appel : cinq cents artistes environ y ont pris part.

Elle n'a pas grand intérêt, cette exposition ; on y chercherait en vain une œuvre capitale, qui méritât d'être longuement décrite et commentée. Généralement, il faut bien le dire, les artistes n'envoient guère à ces lointaines expositions que des tableaux qui restent dans leurs ateliers, et ce ne sont pas toujours les meilleurs. Nous comptions sur l'Italie pour donner quelque éclat à cette fête artistique, nous avons été déçu. Certes, il y a de jolies choses dans la section italienne, mais le grand art est absent : ni tableaux religieux, ni tableaux historiques, ni compositions allégoriques, qui indiquent un effort quelconque vers un but élevé. Les artistes italiens se complaisent dans la peinture de genre ; ils peignent surtout de petits tableaux et de petites choses. Est-il besoin d'insister sur la décadence de l'art dans la patrie de Raphaël et de Michel-Ange ? Nous nous bornerons à mentionner brièvement les rares toiles qui ont attiré notre attention.

Torna à florir la rosa, de M. G. Belloni, montre une exécution

sobre et soignée en même temps qu'un sentiment touchant : une mère, penchée sur le lit de son enfant, le regarde avec amour, car elle le voit revenir à la santé. Le Pierrot offrant une rose à une Pierrette debout sur un canapé, de M. Blaas, mérite qu'on s'y arrête ; c'est à la fois charmant et gracieux. *Fioritura nuova* de M. Cesare Laurenti est d'un dessin très pur, d'une couleur harmonieuse ; le tableau représente trois femmes nues, dans un paysage verdoyant ; la blancheur éclatante des chairs est encore rehaussée par des ceintures rouge, violette, bleue. *Umili esequie* de M. Selvatico indiquent du talent chez cet artiste, mais je préfère, dans le même genre, *Funerale d'un bambino,* de M. L. Nono : ce cercueil couvert de fleurs, suivi d'enfants et qui chemine vers l'église est d'un effet pittoresque. L'*Orazione a Chioggia,* de M. Leonardo Bazzaro, rappelle l'*Angelus* de Millet : dans un bateau, deux paysannes, enveloppées dans leurs châles, se prosternent en entendant sonner l'angelus ; l'attitude recueillie de la femme qui se tient à l'avant, l'impression grandiose de l'heure où la lumière si vibrante, si pure dans cette partie extrême de la lagune, a disparu devant la nuit qui étend déjà son ombre sur toute la composition, tout dégage, dans cette toile, une poésie intense, à laquelle la sérénité du crépuscule et le calme de la mer ajoutent leur majesté. Nous signalerons encore l'intérieur d'un café au siècle dernier, de M. V. Bressanin, *Ragazza Veniziana,* de M. A. Zezzos, *Crepuscola a Venezia,* de M. G. Ciardi, *Alba,* étude de femme, de M. L. Mion, un pastel de M. R. Ferruzzi, un excellent portrait de M. G. Cambon, un joli portrait de J. Brass, représentant la femme du peintre, une marine de M. G. Grimani, etc.

Une des sections les plus intéressantes est celle de Russie. Les artistes russes prennent, en effet, de plus en plus place dans notre art contemporain. Si quelques-uns subissent encore l'influence de l'étranger, il en est d'autres parmi eux qui nous montrent des œuvres vraiment originales. *Una « Dirce » cristiana nel Circo di Nerone,* de M. E. de Siemiradzki, est une œuvre tout à fait remarquable, autant par la composition que par l'exécution. Dircée, fille du soleil, ayant fait emprisonner Antiope, les fils de cette dernière s'en vengèrent en l'attachant à la queue d'un cheval indompté, qui l'emporta et la mit en pièces. Néron réédita, pour son plaisir, ce genre de supplice : une femme nue, couverte de fleurs, est liée aux flancs d'un taureau furieux ; son corps est traversé

par une flèche, de larges flaques de sang couvrent le sol, et Néron contemple d'un œil calme ce spectacle. C'est certainement un des meilleurs tableaux de l'exposition, les détails en sont d'une exactitude rigoureuse : loge impériale, chaise à porteur, esclaves noirs, etc. M. de Siemiradzki s'entend merveilleusement à reconstituer les milieux. Le même artiste a exposé de très jolies têtes de jeunes filles. *Il Duelo* de M. J. Répine nous montre surtout un bel effet de soleil couchant, fort bien rendu par l'artiste. *L'Abolizione delle libértà di Nowgorod* est bien composée, seulement le livret ne nous donne aucun détail sur l'épisode représenté, et le sujet demeure obscur. Il s'agit probablement ici de la prise de Nowgorod par Ivan III, et de la résistance de Marfa, veuve du possadnik Boretski, qui avait défendu courageusement la république contre les entreprises moscovites. Ivan ayant fait capituler la ville, réduisit le beffroi au silence ; c'est ce qui explique la présence d'une cloche renversée sur la place publique, parmi les malheureux couchés sur la neige. Tout exprime la ruine et la désolation, et des guerriers semblent contempler ce spectacle avec satisfaction. Signalons aussi *Il mercato à Mosca*, scène populaire, de M. Wladimir Makowsky, ainsi que *Il Suocero* du même artiste, un paysage de M. Kisseleffi *Cerimonia nuziale nella piccola Russia*, de M. Bodarewski, représentant des paysans russes qui, le lendemain de leur noce, apportent des présents à leur maître, un tableau de mœurs fort bien rendu.

Dans la section anglaise, deux œuvres surtout nous paraissent intéressantes : la *Mort d'Albine*, de M. John Collier, dont nous avons déjà parlé ici à propos de l'exposition de la Royal Academy [1] et la *Fuite de Charles le Téméraire après la bataille de Morat*. La première reproduit l'épisode connu du roman de Zola, la *Faute de l'abbé Mouret :* Albine est représentée couchée au milieu des fleurs, les mains croisées sur la poitrine, expirant, comme dit Zola, « dans le hoquet suprême des fleurs » ; des guirlandes de jacinthes et de tubéreuses entourent son beau corps et font encore ressortir l'éclatante blancheur de la chair. M. John Collier a traité son sujet avec beaucoup de goût et de poésie. La *Fuite de Charles le Téméraire après la bataille de Morat*, de M. E. Burnand, est pleine de vie et de mouvement ; emporté par le galop de son cheval

[1] V. l'*Artiste* de juin 1895.

dans une course vertigineuse, le duc de Bourgogne qui a quitté le champ de bataille avec trois mille cavaliers, n'en a plus que douze en arrivant à Morges, sur le lac de Genève; le peintre a su exprimer, dans les traits du visage et dans l'attitude générale du personnage, l'angoisse et l'humiliation de la défaite.

La section hollandaise renferme de superbes marines de Mesdag : vues de la plage de Scheveningen. Dans un de ces tableaux, l'artiste s'est surpassé : il a représenté un très bel effet de soleil couchant, dont les dernières lueurs imprègnent la mer d'une lumière argentée. Quelle vision large et sincère de la nature il y a chez ce peintre ! Signalons aussi deux toiles de Mme Mesdag : *Autunno* et *Armento che rientra nel chiuso* avec un bel effet de lune, *Un, interessante notizia*, de M. A. Neuhuys, et *Fin di ballo,* de M. N. Van der Weaij, qui nous montre un groupe de danseuses rentrant dans la coulisse.

Nous trouvons dans la section allemande quelques beaux portraits de M. Franz Lenbach, entre lesquels il nous faut citer spécialement celui de Dollinger, ainsi que *Giovane che canta*, de M. W. Firle.

Parmi les envois d'Autriche-Hongrie, signalons *Il Poeta*, de M. Goltz, composition symbolique, une femme nue qui offre une fleur à un poète agenouillé devant elle dans un paysage printanier; des portraits de MM. Horovitz et Laszlo, une composition de M. L. Passini, groupant une foule de curieux sur le pont du Rialto à Venise; prêtres, gondoliers, femmes, enfants, ont les yeux tournés vers le grand canal où doit se passer, semble-t-il, quelque chose d'extraordinaire.

La section belge nous paraît macabre avec une composition de M. F. Léon, montrant un amas de cadavres : *Tutto e morto,* dit le livret. Nous devons cependant citer un dyptique de M. J. Leempoels, *Ognano mol erigere a Saviezza la propria follia.*

Dans les sections danoise, suédoise, norvégienne, nous n'avons à mentionner que des paysages, des marines, peints le plus souvent dans une tonalité sombre qui impressionne tristement. La Suisse renferme quelques jolis paysages.

Nous trouvons dans la section d'Espagne quelques œuvres estimables, celles notamment de M. L. Jimenez, un peintre de talent et d'esprit, qui expose le *Ciarle del villagio* ; de M. A. Fabres, *I Bevitori,* imitation de ceux de Velasquez ; de M. Sorolla, la *Bene-*

dizione della barca; enfin une grande composition de M. Villegas, *Mori il Maëstro,* qui mérite de grands éloges : Le *maëstro,* c'est le toréador qu'on vient d'apporter mourant sur un petit lit de camp; une jeune fille est agenouillée près de lui, tandis qu'un prêtre récite des prières; ses compagnons, en costumes éclatants, assistent à cette scène. Il faut louer dans ce tableau l'expression des figures et l'ordonnance de la composition.

La France est représentée par des tableaux de MM. Puvis de Chavannes, Bonnat, Carolus Duran, Benjamin Constant, Henner, Rochegrosse, Cazin, Dagnan-Bouveret, Dupré, Laugée, Mme Madeleine Lemaire, etc., toutes œuvres dont les expositions parisiennes nous ont déjà révélé l'intérêt et les mérites. Ce sont, entre autres : le *Christ mort* de Henner, la *Dernière heure du Christ* de Carolus Duran, peinture dramatique et d'une composition originale ; du même artiste, une *Danaé* couchée à la façon de l'*Antiope* du Corrège, d'une belle coloration, certainement un beau morceau de peinture où il y aurait cependant à critiquer le fâcheux effet du bras droit et de la main qui le termine ; le *Christ déposé de la Croix*, de Jean Béraud, composition très discutée, mais non sans originalité. Puvis de Chavannes a envoyé l'*Hiver* et le *Poète mourant,* deux œuvres admirables ; Bonnat, le portrait de Reyer appartenant à Mme Caron ; Raffaëlli, des vues de Paris. Pourtant il n'y a là, malgré le mérite de toutes ces œuvres, qu'une très insuffisante représentation de l'art français.

Que dirai-je de la sculpture? Qu'il y a, comme dans la peinture, d'excellents morceaux, mais aucune œuvre maîtresse. Les étrangers ont envoyé peu d'ouvrages. Quant aux Italiens ils exposent de jolies choses, mais ce joli est généralement mièvre et prétentieux, et, groupé, le défaut s'accentue. Citons cependant les deux bustes en bronze de M. Francesco Jerace, *Laetitia* et *Mystica*, un bas-relief en bronze de M. Georges Frampton, *I miei pensieri sono i miei figli ;* une tête de femme en marbre de M. Klein Max ; *Età felice*, groupe en plâtre de M. E. Mersili, *Figlio dei campi*, bronze de M. O. Gargiulo, des œuvres de Paul Dubois, de Ringel, etc.

L. DE VEYRAN.





LA SESSION DE 1897

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

RAPPORT GÉNÉRAL SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, RÉDIGÉ PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

(Suite) [1]

Entrons maintenant, si vous le voulez bien, dans les salles de sculptures.

A Saint-Paterne, berceau du poète Racan, M. l'abbé Bossebœuf, correspondant du comité à Tours, s'est arrêté en face d'une *Adoration des Mages*. C'est un groupe en terre cuite, d'origine ancienne. Il provient de l'abbaye de la Clarté-Dieu, et le modelé des personnages trahit la collaboration de deux artistes d'époques différentes et d'inégal mérite. Mais la Vierge qui fait partie du groupe est d'un style achevé. Elle semble se rattacher au premier quart du seizième siècle. Or, je ne vous apprends pas qu'en ces temps prestigieux un roi de France avait pour hôte Léonard de Vinci. Le maître habitait Clos-Lucé. Il aimait, nous dit Vasari, à modeler en terre. Et, d'autre part, le cardinal Sforza nous révèle, sous la date du 18 octobre 1516, que Léonard tient encore le crayon pour l'enseignement de ses disciples. Vous pressentez les conclusions de M. Bossebœuf ? La Vierge de Saint-Paterne dut être exécutée d'après un dessin de Léonard et peut-être sous ses yeux. Sans doute aucun document ne l'atteste, mais le goût le proclame.

[1] V. l'*Artiste* d'avril dernier.

Eh ! n'est-ce donc rien que le goût, l'étude, la comparaison patiente et libre ? Je serais bien heureux que des pièces écrites vinssent confirmer les présomptions de votre confrère. Léonard fut un maître fertile et sa gloire ne sera point accrue par la Vierge de Saint-Paterne ; mais le groupe de l'*Adoration des Mages* deviendrait promptement légendaire si M. Bosseboeuf pouvait un jour prouver son dire. *Opus præclarum probatur linea :* c'est une parole de Cicéron. L'excellence du chef-d'œuvre se reconnaît au dessin.

Est-ce l'auteur des gisants du tombeau des Batarnay que M. l'abbé Bosseboeuf s'est donné la tâche de nommer dans le second mémoire lu par lui à cette tribune ? Non, ce sont les gisants eux-mêmes qu'il a eu l'ambition d'identifier. Tâche délicate, rendue plus pressante, ce semble, par la publication d'un livre excellent sur Imbert de Batarnay, le conseiller intime des rois de France, depuis Louis XI jusqu'à François I[er]. Dans cet ouvrage, les trois gisants du tombeau conservé à Montrésor auraient donné lieu à quelque méprise. M. Bosseboeuf établit avec autant de mesure que de sagacité que nous sommes en présence des effigies d'Imbert et de son fils François. Quant à la statue de femme, il conviendrait d'y voir Isabeau de Savoie, femme de René de Batarnay, seigneur de Montrésor. Mais Corneille nous l'a dit :

Les morts les mieux vengés ne ressuscitent point.

Et les marbres immobiles sculptés à Montrésor paraissent indifférents aux dissertations laborieuses dont ils sont l'objet. Cependant, qui sait ? M. Bosseboeuf ne perd pas l'espérance de découvrir l'auteur de ces statues. S'il est assez favorisé pour retrouver un marché, ce sera la résurrection, la certitude. Mais, dès aujourd'hui, nous nous tenons pour satisfaits par les déductions logiques qui nous ont été présentées.

M. Hénault, correspondant du comité à Valenciennes, et M. Rouault, de la Société d'agriculture, sciences et arts de la même ville, nous appellent dans l'abbaye de Vicoigne. En familiers du monastère, ils nous racontent son passé ; puis nos deux guides nous entraînent vers l'église de Saint-Géry, où se trouvent actuellement des panneaux sculptés, enlevés de Vicoigne à l'époque de la Révolution. Par quelle voie les sculptures en question ont-elles été portées d'un point à l'autre ? Par une voie détournée car c'est en Belgique, en 1811, que M. Lachèze-Leroy fit l'acquisi-

tion des panneaux de Vicoigne et les offrit à Saint-Géry. Pierre Schleiff en est l'auteur. Ce fut un décorateur de talent et, parmi ses proches, on distingue plus d'un artiste. M. Hénault est leur biographe, de même qu'il est le commentateur plein de tact des sculptures délicates dans lesquelles Pierre Schleiff a fixé les divers épisodes de la vie de saint Norbert. La monographie de MM. Hénault et Rouault est une sorte de triptyque. Sur le volet de gauche on aperçoit l'abbaye, sur celui de droite les Schleiff; sur le panneau central, leurs sculptures. J'allais oublier le décor extérieur des volets, c'est-à-dire les pièces justificatives. C'est reconnaître que vos confrères n'ont rien omis.

M. Jules Gauthier, membre non résidant du comité à Besançon, s'est chargé de mettre sous vos yeux d'importants vestiges de la sculpture bourguignonne au début du seizième siècle. Il a retracé pour notre enseignement la construction de l'abbaye de Montbenoît sous le gouvernement de Ferry Carondelet. Montbenoît, — montagne bénite, — est située non loin de Pontarlier et de Morteau ; mais le style des sculptures, des ornements de toute sorte disposés avec une profusion pleine de sagesse dans l'abbaye que dirige Carondelet, nous rapproche de la Bresse. C'est à Brou, comme l'établit M. Gauthier, que l'abbé de Montbenoît prit ses modèles, et sans doute aussi les artistes qu'il souhaitait d'occuper. Les restes de splendeur de l'église, c'est-à-dire une *Pieta*, les statues des rois Mages et le saint Jean-Baptiste, le bas-relief de Henri de Joux, le décor des voûtes, les scènes familières taillées d'une main libre dans le chêne des stalles sont énumérés, décrits et sobrement jugés par M. Gauthier. Avec lui nous regrettons que l'effigie de Ferry Carondelet ait été brisée il y a cent ans. Mais qu'importe ? Un poète a dit : « Les invisibles ne sont pas des absents. » Cette parole s'applique en toute justesse au célèbre abbé de Montbenoît, autrefois procureur en cour de Rome de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, ce qui lui avait fourni l'occasion de se lier avec Fra Bartolommeo et Sebastiano del Piombo, l'un et l'autre ses portraitistes. Ne quittons pas Montbenoît sans jeter un regard attendri sur la tombe de Pernette Mesnier, une jeune fille de quinze ans, précipitée d'un échafaudage, alors qu'elle travaillait à la parure de l'édifice, et que Ferry Carondelet fit inhumer dans la grande nef de l'église. *Sunt lacrymæ.*

Ce n'est pas la chapelle d'une abbaye, mais bien les églises de

plusieurs communes que M. Ginoux, membre non résidant du comité à Toulon, s'est imposé la tâche d'étudier en artiste et en historien. Déjà, depuis deux années, M. Ginoux est pour nous l'initiateur attentif des trésors d'art que renferment les édifices religieux de sa région. En 1897, votre confrère achève l'excursion commencée par lui en 1895. Il nous appelle au Revest, à La Valette, à La Garde, au Pradet, et les noms de Pierre Puget, Carravaque, Raëtz, Bourgarel se retrouvent à chaque page sous sa plume. Il advient, chemin faisant, que le narrateur est tenu d'engistrer des faits douloureux, telle cette humiliation subie par Puget dans son tableau de *Saint Jean l'Évangéliste écrivant l'Apocalypse* dont un mauvais peintre du dix-huitième siècle fit un *Saint Jean devant la Porte latine*, en substituant à l'aigle symbolique une chaudière fumante ! Le barbare ! le criminel ! Il est vraiment heureux que M. Ginoux ne nous révèle pas le nom de l'iconoclaste, car nous le plongerions dans sa chaudière. Ce ne serait que justice. En attendant, rendons hommage à votre confrère qui vient de mettre le signet sur la dernière page d'un long et utile travail.

« Le miracle de saint Hubert » sculpté en un bas-relief que possède aujourd'hui l'église de Bridoré, dans Indre-et-Loire, a fourni à M. Paul Lafond, correspondant du comité à Pau, le sujet d'une étude critique intéressante. Nous sommes en présence, croyons-nous, de la partie médiane d'un retable exécuté au début du seizième siècle. Ce serait un Batarnay qui aurait commandé ce retable à quelque artiste de la Touraine, français par le tempérament, mais hanté de souvenirs flamands et subissant déjà le charme dangereux des maîtres d'Italie. C'est dire que trois langues, trois idiomes tout au moins, sont perceptibles dans cette page où les chiens et le cerf sont traités avec une sûreté de dessin et de modelé que l'artiste anonyme n'a pas retrouvée quand il s'est attaqué à la figure humaine. Si l'auteur du retable de Bridoré n'eût vécu plus d'un siècle avant La Fontaine, il aurait pu graver sur la bordure de son bas-relief le vers du poète :

Mon sujet est petit, cet accessoire est grand.

Hé ! non ! J'ai tort de parler de la sorte. La bordure est décorée de moulures et d'ornements d'un style tout particulier, qui ajoute à la valeur du bas-relief sans porter atteinte à l'effet de la compo-

sition ; la bordure fait corps avec l'œuvre sculptée. Respectons-la.

Lorsque M. Roserot, correspondant du comité à Chaumont, vous a parlé de la fonte de la statue de Louis XV, nous nous mîmes à trembler pour Bouchardon. Ce n'est pas, vous le pensez bien, que nous doutions le moins du monde de l'érudition de M. Roserot ou de la sympathie qu'il a toujours montrée au sculpteur apprécié par Mme de Pompadour. Mais M. Roserot nous a révélé la présence de Gor dans le voisinage du statuaire. Or, ce fondeur irascible, orgueilleux et vénal, est connu. Saly, sculpteur du roi, « prêté à la cour de Danemark », s'occupait de la statue de Frédéric V. Gor fut mandé à Copenhague. Saly s'aperçut bien vite que le collaborateur qu'on lui donnait était quelque peu dénué d'éducation. Il eut sans doute le tort de le penser tout haut. Gor eut vent de ce jugement, et, rencontrant un jour le statuaire sur une place de la ville, il le roua de coups de bâton. Nous avons écouté M. Roserot. Sa narration nous rassure. Bouchardon fut plus heureux que son confrère. Le bâton de Gor ne s'est point abattu sur les épaules du sculpteur de Louis XV en l'an de grâce 1758. Mais l'ombrageux praticien ne se dément pas. Il refuse à M. de Marigny de laisser le fondeur Didier de Nancy assister aux opérations qui l'occupent. Gor s'enveloppe de mystère, et M. de Marigny respecte son caprice. Cette capitulation donne à réfléchir. Gor prend à de certains moments les proportions d'un personnage. M. Roserot, qui est à la fois critique et historien, vient d'éditer les *Mémoires de Mme de Chastenay*. Cette femme d'esprit raconte qu'elle rendit visite, un certain jour, à l'ambassadeur de Perse. Et ce diplomate lui dit, sans sourciller, à l'aide d'un interprète, qu'il avait préparé à son intention un compliment en français. Il l'avait su par cœur jusqu'à neuf heures du matin, mais elle n'était venue qu'à midi. Son Excellence avait tout oublié. Nous aurons plus de mémoire que l'ambassadeur de Perse, et nous marquerons à M. Roserot notre gratitude, quelle que soit l'heure à laquelle il nous apportera de nouvelles études sur le statuaire aimable et fertile qu'il a particulièrement pratiqué, Edme Bouchardon.

« Il est inutile de se fâcher contre les choses, a dit Mme de Staël, car cela ne leur fait rien du tout. » Aussi les habitants de Recloses ne se fâcheront-ils point contre M. Thoison, membre de la société historique du Gâtinais, qui nous a démontré que le reta-

ble de cette commune n'est pas un retable et que le sculpteur Segogne n'a jamais existé. C'est un écroulement, Un instant, j'ai craint pour M. Grésy, un chercheur, un savant, jadis colloborateur des *Archives de l'art français*, fondées par MM. de Chennevières, de Montaiglon et Paul Mantz. M. Grésy nous a fait connaître, il y a quarante ans, les artistes employés par Fouquet à la décoration du château de Vaux-le-Vicomte, et ses écrits lui ont valu l'estime. Comment expliquer que M. Grésy ait ajouté foi à l'existence de Segogne ! Évidemment il s'est trompé. M. Thoison l'a prouvé, mais il a contredit son devancier avec mesure. Il faut, en effet, y regarder à deux fois pour jeter la première pierre au front d'un érudit. Ici, la vérité commande. Elle est inflexible. Segogne n'a rien sculpté au seizième siècle pour deux raisons : c'est qu'il est né en 1716 et qu'il n'était pas sculpteur, mais valet de chambre ! Pourquoi Segogne s'est-il avisé d'écrire son nom sur des bas-reliefs ? C'est presque de l'impertinence, et M. Grésy s'y est laissé prendre ! Donc Segogne est banni de la famille des statuaires, et les bas-reliefs fortuitement possédés par lui au cours du dernier siècle, mi-partie français, mi-partie allemands, de facture ancienne, curieux, ayant leur intérêt, demeurent désormais privés de toute paternité.

Slodtz, dont le prénom ne laisse pas d'être lourd à porter pour un sculpteur du dix-huitième siècle, a tenté la plume de M. Joseph Pierre, membre de la commission du musée de Châteauroux. M. Pierre, au prix de longues années de recherches, a voulu écrire l'histoire circonstanciée de la décoration du chœur de la cathédrale de Bourges, conduite par Michel-Ange Slodtz, de 1754 à 1773. Slodtz nous était connu comme sculpteur. A Bourges, il est surtout architecte. Il se charge de donner le plan de deux autels, de deux jubés, de stalles richement ornées et de grilles en fer forgé. Il tient parole, mais M. Pierre a droit à l'éloge pour la peine qu'il s'est imposée de suivre pas à pas l'architecte-sculpteur dans son œuvre considérable ; car les archives du Cher, en partie détruites par le feu en 1859, ne renferment plus les documents originaux auxquels l'historiographe eût aimé recourir. Sa moisson de pièces, de devis, de dessins, de comptes a été d'autant plus difficile qu'il a dû ressaisir, en maint endroit différent, des éléments de son étude et, vous le pensez bien, il lui a fallu, ici et là, s'élever contre les erreurs de plus d'un critique. Entendons-nous. Paul-Louis Cou-

rier s'exprime ainsi dans sa correspondance : « Il se pourrait que vous m'eussiez écrit, car dans mes longues erreurs j'ai perdu des lettres. » Singulière acception d'un mot qui n'a plus le sens de voyage, mais bien de lacune ou d'inexactitude. Si nous parlions la langue de Paul-Louis Courier, nous féliciterions M. Pierre de ses « erreurs », c'est-à-dire de ses excursions, de ses recherches laborieuses et décisives. Mais, nous servant du langage de tout le monde, nous le remercierons d'avoir dissipé plus d'une erreur commise par des écrivains de sa région insuffisamment renseignés.

Ne pensons jamais de mal de Beauvallet. M. Lorin, secrétaire de la Société archéologique de Rambouillet, a été bien inspiré en nous parlant de cet artiste. Ce ne fut point un maître, mais il nous apparaît, suivant le mot de Beulé appliqué à Flandrin, « dans une attitude inclinée et charmante » à l'égard d'un maître plein de séduction, je veux dire Jean Goujon. C'est Beauvallet, messieurs, qui, en 1799, a restauré avec déférence, avec adresse, dans la cour de cette maison, la *Diane* d'Anet parvenue aux Petits-Augustins démontée, disloquée, à l'état de débris informes. C'est Beauvallet qui a rendu à ce marbre distingué sa sveltesse, sa grâce, son rayonnement. C'est à Beauvallet que nous sommes redevables de ce joyau, parure de notre Louvre. M. Lorin s'est occupé de la statue de *Suzanne* que Beauvallet sculpta pour la laiterie de Rambouillet. Le collaborateur d'Alexandre Lenoir n'était pas apte à faire des chefs-d'œuvre ; mais sa *Suzanne* comme son *Dugommier*, comme son *Sully* valent la peine qu'on les regarde. Ils portent leur date. Peut-être ne ferions-nous pas un grand renom à leur auteur s'il vivait aujourd'hui, mais nous ne verrions jamais passer l'honnête praticien sans nous souvenir de Jean Goujon.

Vous rappelez-vous, messieurs, cet éloge public rendu, le 6 vendémiaire an XIV, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts, à Pierre Julien, au sujet de sa statue *Jeune fille à la chèvre ?* « Il est convenu généralement que c'est la plus gracieuse statue de femme que les modernes aient produite. » De pareils arrêts ne sont jamais sans appel. L'admiration doit être raisonnée. Coyzevox, Bouchardon, Pigalle, Houdon, pour ne citer que les plus grands parmi les sculpteurs qui furent les devanciers immédiats ou les contemporains de Pierre Julien, l'ont égalé dans des statues de femmes. Mais l'excès de la louange décernée justifie l'étude que M. Lorin a consacrée à la *Jeune fille* de

Julien. Comme la *Suzanne* de Beauvallet, la *Jeune fille à la chèvre* a été sculptée pour la laiterie de Rambouillet. Longues et périlleuses furent les pérégrinations de ce marbre exposé en 1791, placé d'abord à Rambouillet, puis transporté au Luxembourg et enfin au Louvre. M. Lorin a pris l'engagement tacite, par les deux mémoires lus cette année devant vous, de reconstituer l'histoire du château de Rambouillet. Il est homme à mener à bien cette tâche séduisante.

Hé ! voilà, si je ne fais erreur, la galerie de sculpture de votre musée français remplie d'œuvres de choix. Ce sont d'abord les bas-reliefs et les statues provenant de Montbenoît, de Toulon, de Vicoigne, de Bridoré, de Recloses. Les stalles de Bourges occupent le fond ; un peu en avant vous avez rangé les marbres de Beauvallet et de Julien. Au centre de la galerie, à la place d'honneur, se dresse la figure équestre composée par Bouchardon et fondue par Gor. L'effet de cet ensemble est de tout point excellent.

Pénétrons maintenant, si vous le permettez, dans le cabinet où sont disposés les dessins d'architecture. M. Charvet nous fera les honneurs de ce département.

L'étude capitale apportée en 1897 à la section des Beaux-Arts est signée de M. Léon Charvet, correspondant du comité à Lyon. Elle a pour objet les édifices et les sculptures de Brou, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours. Ce qui constitue l'importance de ce travail, c'est son caractère historique et critique. L'histoire des monuments de Brou ne laisse pas d'être compliquée en raison de la durée des travaux, et surtout des influences flamande et française qui se succèdent et se confondent au point de former un ensemble instructif et précieux. Si donc le critique n'est doué d'une pénétration à la fois prudente et déliée, il aura peine à ressaisir, à délimiter la part de la collaboration de Perréal, de Lemaire, de Colombe, de Conrad Meyt, de Thibaut, de Van Boghem. Au dire de d'Alembert, les géologues éprouvent une particulière difficulté à se rendre compte des courants. Est-il plus aisé de surprendre la marche d'une école, la progression d'un style qu'il n'est commode de discerner la direction partielle de l'air ou de l'eau ? Je l'ignore. Mais M. Charvet, architecte et écrivain, qui s'était occupé de Perréal avec autorité, est de plus Lyonnais. La Bresse lui est familière. Il connaît à fond les détails de la construction et le beau le séduit. A l'entendre, à le lire, il ne semble

pas que notre auteur ait eu grand'peine à rouvrir le vaste chantier de Brou, désormais fermé, où se sont noués tant d'intrigues, de drames et quelques comédies. Votre confrère nous a fait pénétrer à l'agence des travaux, dans le couvent et le bâtiment de Marguerite d'Autriche, dans l'église, et il nous a décrit les mausolées. Déjà MM. Dehaines, Finot, Natalis Rondot, Charles de Grandmaison avaient parlé dans cette enceinte des merveilles de Brou ; mais chacun d'eux s'était appliqué à l'examen d'une seule question, à la biographie d'un maître, à la description d'un tombeau. M. Charvet s'est proposé de faire plus et il y a réussi. Son mémoire résout le plus grand nombre des problèmes posés, et partout où il lui a été permis de porter la lumière, il l'a fait d'une façon que l'on peut qualifier de définitive.

Peintures et dessins, sculpture, architecture, votre musée, messieurs, renferme tous les trésors qui se rattachent aux arts de la forme et de la couleur. Je me trompe. Il faut être de son temps. Or, on ne conçoit plus aujourd'hui un musée de peinture et de sculpture sans une annexe renfermant des tissus, des pièces d'orfèvrerie, des objets de curiosité. MM. Bart, de Beaumont, Guigue et Quarré-Reybourbon frappent à la porte latérale. Ouvrons-leur.

M. Victor Bart, président de la Société des Amis des arts de Seine-et-Oise, à Versailles, entre le premier. Il déplie sous nos yeux un superbe couvre-pied de fine dentelle aux armes de Louis XIV, de Marie-Antoinette et de la Dauphine. C'est un travail de broderie d'une étonnante perfection. Le fond disparaît sous les ornements de toute nature et je renonce à les décrire. La plume n'est pas une aiguille. Ce couvre-pied date de 1680 environ. Il fut acquis ou plutôt il échut à l'État en 1858 par suite du décès, à Versailles, de... je ne sais vraiment de quelle expression me servir pour désigner le décédé. On l'appelle mademoiselle Savalette de Lange, mais cette demoiselle présumée était un homme. Ne soyons pas surpris en présence de cette ruse qui rappelle le chevalier d'Éon que M. Savalette, de son vivant femme charmante d'aspect et de costume, ait laissé une succession qu'aucun héritier ne réclama. Parbleu, était-il plus Savalette que demoiselle ? C'est une question. Ce mystificateur, mort à soixante-douze ans, possédait le couvre-pied décrit par M. Bart. L'État étant devenu propriétaire de ce souvenir historique, on lui donna place au musée des souverains. De nos jours la précieuse dentelle est au château de Versailles.

M. Bart nous apprend qu'en 1859 on a publié sur l'étrange détenteur de cet objet une brochure de 136 pages, intitulée l'*Homme-femme*. Évidemment, le personnage énigmatique qui possédait le couvre-pied du Roi-Soleil a eu la tentation de nous intriguer à la façon du Masque de fer.

M. Charles de Beaumont, correspondant du comité à Tours, s'est occupé d'une tapisserie flamande du seizième siècle d'un caractère particulier. Elle représente une pêche en pleine mer; et n'était le travail très ordinaire auquel ils se livrent, les personnages sont traités avec le style élevé qui siérait à une scène d'histoire. Un trois-mâts se dessine au centre du tableau. De grandes barques sont disposées aux divers plans, et des hommes robustes font effort pour retirer des flots houleux de vastes filets prêts à se rompre sous le poids d'abondantes captures. Une chaloupe accoste au rivage et les paniers débordent de poissons. Je soupçonne Condorcet d'avoir vu la tapisserie décrite par M. de Beaumont lorsqu'il a dit: « L'art des pêches est un art important et la première école des marins. »

C'est, dit-on, en 1653 que l'on découvrit à Tournay, dans le tombeau de Childéric, des abeilles d'or. Ce fut un événement. M. Georges Guigue, correspondant du comité à Lyon, vous a révélé le luxe clandestin de ses aïeux au dix-septième siècle. L'édit somptuaire de mars 1700 permit de constater les fraudes qui depuis longtemps se perpétuaient à Lyon chez les gens de roture. On n'eut pas besoin d'ouvrir des tombes royales pour établir que les objets d'or et d'argent, les étoffes précieuses, les meubles rehaussés d'appliques entraient dans les demeures des gens de commerce et de finance, alors que la possession de semblables trésors était un privilège de la noblesse ou de quelques hauts dignitaires. La source à laquelle a puisé M. Guigue pour nous renseigner, est le registre des déclarations faites à la sénéchaussée du 23 avril au 26 juin 1700. Les lieutenants-généraux ne laissaient pas d'être inquisiteurs et tracassiers. Mais qu'y faire ? On pourrait dire de l'histoire ce que La Fontaine a dit de l'enfance : « Elle est sans pitié ! » Nous regrettons, n'est-il pas vrai ? que M. Guigue n'ait pas eu à sa disposition vingt registres de poursuites exercées en 1700, et nous ne songeons pas que ces papiers jaunis sont le témoignage de tortures gratuites infligées à de braves gens ! Notre curiosité l'emporte sur notre souci de la liberté individuelle.

Nous ne pénétrons pas dans les demeures avec M. Quarré-Reybourbon, correspondant du comité à Lille, mais nous nous arrêtons à toutes les façades. Les enseignes ont été l'objet de patientes recherches de votre confrère, et il en a recueilli un très grand nombre. « Au Panier fleuri », « Au Roulier », « Au Cheval Rouge », Au Garde national », « Au bon Fumeur », sont des compositions naïves qui n'ont rien de très achevé. Cependant, nous nous plaisons à cette évocation des maisons de commerce d'une grande cité faite par des peintres ou des sculpteurs modestes. C'est le passé qui revit sous nos yeux avec son franc-rire et son naturel. Le « Bon Fumeur » était l'enseigne du débit de tabacs tenu par le père du général Faidherbe, dont les monuments décorent aujourd'hui les places de Lille et de Bapaume. Encore que ces objets soient plus singuliers que remarquables au point de vue de l'art, M. Quarré-Reybourbon doit être loué de s'être attaché à leur conservation. Peut-être a-t-il fait passer sous nos yeux, à son insu, l'œuvre initiale de quelque maître ? N'oublions pas, en effet, que Watteau, Antoine Watteau, le charmant peintre de l'*Embarquement pour Cythère,* a commencé par peindre des enseignes ; et cent ans après lui, David, le futur sculpteur du fronton du Panthéon, modelait naïvement une enseigne de cordonnier que l'on prend plaisir à voir au musée d'Angers.

Le cycle est parcouru. Nous avons épuisé la longue série des choses rares ou curieuses accumulées par vous en cette présente année avec le zèle, le goût, la pénétration et l'enjouement qui distinguent des érudits, des critiques épris de leur tâche et chez lesquels ne se trahit jamais aucune lassitude. Ai-je fini ? Non pas. Une dernière surprise nous est réservée par votre infatigable activité. Non contents d'avoir réuni de belles œuvres, voilà que du même coup vous avez évoqué les maîtres qui les ont produites. Ils se dressent, ils vivent à nouveau, ils accourent dociles à votre appel. Étrange musée que le vôtre, messieurs! Il a non seulement ses galeries, mais un Salon où j'aperçois groupés les peintres, les sculpteurs, les architectes, les dessinateurs, les musiciens et les acteurs de toute époque et de toute région. Désertons les chefs-d'œuvre muets et dirigeons-nous vers cette phalange heureuse d'hommes éminents. Nous leur devons quelques égards. Ce sera d'ailleurs notre dernière étape.

Quel est ce groupe quelque peu mêlé où les gens s'agitent et

s'interpellent ? MM. Herluison et Leroy veulent bien nous l'apprendre. Il est composé d'auteurs dramatiques et d'acteurs nés ou ayant vécu dans l'Orléanais. Approchons-nous. Voici Mondory, applaudi par Richelieu et l'ami de Corneille ; je reconnais Belleroche, Caroche, Cuvillier, la Champmeslé, célébrée par Racine et La Fontaine. Puis j'aperçois Chaulieu, Voltaire et une comédienne dont le nom retentissant n'a pas triomphé de l'oubli, Mlle Suzanne-Catherine Gravet de Corsembleu de Livry. Non loin d'elle se tiennent Fleury, Raucourt, Lacave, Dugazon, la petite Thomassin, Brizard, Monvel, Mlle Mars, Beauvallet, Mlle Falcon, Zulma Bouffard. Je devrais nommer les musiciens, maîtres de chapelle, instrumentistes, qui se pressent derrière cette phalange tumultueuse. Mais leur talent sévère, leur vie modeste, les ont empêchés d'acquérir la notoriété que conquièrent si rapidement les gens de théâtre. Ceux-ci ont un nom, et rien de plus ; ceux-là n'ont pas de nom, mais, par contre, plusieurs ont laissé des œuvres. Je prendrais volontiers parti pour ceux-là, c'est-à-dire pour les oubliés, qui souvent sont aussi les méritants. MM. Herluison et Leroy ont évoqué leur mémoire en compulsant de poudreux dossiers. Sachons-leur gré de cette réparation bien due aux compositeurs orléanais. Tout n'est pas dit encore sur le sujet, et vos confrères ajouteront sûrement plus d'une page aux extraits d'archives qu'ils ont fait passer sous vos yeux.

Des peintres, des tapissiers, des brodeurs et des musiciens nés dans le Barrois vous sont présentés par M. Maxe-Werly, correspondant du comité à Bar-le-Duc. Ceux-ci ne trompent pas. Leur nom n'a rien d'éclatant. Ils sont anciens ; hier encore on ne se souvenait plus de ces bons artistes. C'est pourquoi M. Maxe-Werly ne s'est pas borné à une nomenclature sommaire des hommes qu'il rappelait à la vie. Une simple exhumation n'a rien d'enviable. Ce qui importe, quand on revient d'outre-tombe, c'est de faire bonne figure, et la fortune ayant toujours aidé, même dans le Barrois, à marquer l'étiage de l'estime ou de la considération, M. Maxe-Werly s'est préoccupé des gages, des gratifications, des revenus de ses clients. Il a dépouillé dans ce but les états de maison, les archives de toute nature, et ses recherches lui ont permis de nous renseigner sur le « portefeuille » des ménestrels, joueurs d'instruments, facteurs d'orgues dont la personnalité se réclamait de sa sollicitude. L'auteur a eu raison d'agir ainsi. Rien n'est inutile, en effet,

à qui doit créer de toutes pièces, et l'époque lointaine dans laquelle s'est enfermé votre confrère est à ce point oubliée, ignorée, que le tableau fidèle de ces temps évanouis a toutes les difficultés mais aussi tout l'attrait d'une création.

M. le chanoine Hyvert, président de la société philotechnique de Pont-à-Mousson, se présente à nous derrière M. Maxe-Werly. Deux maîtres lorrains sont à ses côtés : Alexandre Vallée, de Bar-le-Duc, et Nicolas Cordier, dit « de Lorraine ». Vallée est un graveur. Il a dû naître vers 1558. Déjà Fuessli, Andresen et Robert Dumesnil nous ont signalé son œuvre considérable. Nous connaissions ses 43 planches de sujets emblématiques pour J.-J. Boissard, datées de 1588, ses 18 compositions pour la *Relation du voyage d'Henri IV à Metz* (1610), ses 52 eaux-fortes ayant pour titre *Icones diversorum hominum.* On nous avait parlé de ses nombreux portraits, des scènes empruntées par lui à l'Ancien et au Nouveau Testament ; mais M. Hyvert appelle notre attention sur la *Roue de Fortune,* page philosophique du plus haut intérêt et qui autorise à saluer Vallée non seulement comme un devancier, mais aussi comme un précurseur de Callot.

Nicolas Cordier serait né en 1561 ou en 1567. Baglione, Titi, della Valle et tous les historiens de l'art en Italie, depuis trois siècles, se sont occupés de ce maître qui avait émigré à Rome, où il est mort en 1612. On ne l'appelle pas Cordier au-delà des monts, mais Cordieri, ou Il Franciosino, ou Il Lorenese. M. Yvert a été bien inspiré en conseillant à Cordier de se réclamer devant nous de ses statues des chapelles du Mont-Cœlius, près l'église San Gregorio à Rome. On veut que la statue de saint Grégoire ait été ébauchée par Michel-Ange, ce qui diminuerait le mérite du Franciosino, mais aucun bruit fâcheux ne circule sur la statue de sainte Silvie. Cordier l'a composée, modelée et sculptée. Elle suffirait au renom du maître lorrain.

(*A suivre*). HENRY JOUIN.





AU TEMPS DU SOLEIL

IMPRESSIONS ET SOUVENIRS

A Sully Prudhomme.

Le ciel arbore enfin les couleurs du printemps,
Et pétille en tons vifs d'étoffe diaprée.
On entend frisseler des sources dans la prée,
Sous les aulnes emplis de souffles chuchotants.

Un vol soudain d'abeille allume par instants
D'un tournoyant éclair l'ombre chaude et dorée ;
Et le saule gris pâle à la branche éplorée
Suscite des frissons au miroir des étangs.

Par les chemins furtifs où s'égarent des couples,
Les bras en frémissant pressent les tailles souples.
Les cœurs se sentent pris en un subtil réseau.

L'amoureux est tremblant, l'amoureuse tressaille,
Tous deux pleins d'émoi tendre à regarder l'oiseau
Qui pour se faire un nid cherche des brins de paille.

*
*   *

L'ombre sous le couvert des ramures est douce ;
Un frisson d'eau courante y bruit dans la mousse
Épaisse ; et l'on dirait des rires musicaux,
Dont la gaîté légère éveille des échos
En mon cœur, qui s'en veut d'être mélancolique.
Un bouvreuil s'évertue à donner la réplique
A l'eau qui va perlant ses notes de cristal.
Rose, l'aurore poind au ciel oriental.
Une brume argentée, en frêles mousselines
S'éploie et se déroule au penchant des collines,
Drape les noirs sapins et les chênes altiers ;
Puis, sur l'herbe des prés, sur les fleurs des sentiers,
Se résout en rosée, où scintille et s'irise
Le rayon matinal, flèche d'or qui se brise
Sur ces purs diamants faits d'un peu de vapeur.
La source chante et rit... Une molle torpeur,
Par degrés, envahit mes sens et ma pensée ;
Et j'écoute, attendri, la chanson cadencée
Et le rire qui tinte. Ils ont cette douceur
Qu'auraient rire et chanson dans la voix d'une sœur.
— Vers un printemps heureux s'en va ma rêverie.
Et je me ressouviens d'une bouche fleurie
Où le rire chantait comme l'eau dans les bois,
En s'offrant au baiser pour la première fois.

*
*   *

Le firmament n'a plus ses morbides pâleurs ;
Les rosiers vont fleurir, les lilas sont en fleurs ;
L'amandier frêle essaime une odorante neige.
Vois, tout s'épanouit dans les fourrés, qu'assiège
Le vol des papillons aux ailes couleur feu.
Veux-tu refaire encor notre doux rêve bleu ?
Veux-tu me revenir et me sourire encore ?
Puisqu'au ciel rajeuni recommence l'aurore,
Laissons luire en nos cœurs une aurore d'amour.
Mon âme est toute prête à fêter ton retour.
Avril rit, les gazons sont pleins de violettes ;
Mais le printemps n'est rien sans toi, tu le complètes,
Son sourire est plus doux reflété dans tes yeux.
Les nids chantent, les nids frémissants sont joyeux,
Mais que me fait leur joie alors que tu me sèvres
De la chanson des mots qui tombent de tes lèvres ?
Oh ! viens-nous-en sous les rameaux entre-croisés ;

Nous allons renouer la chaîne des baisers.
Viens ! — Là-bas, tout au fond du vieux parc, où des marbres
Mêlent leur beauté blanche au vert frisson des arbres,
Le jeune dieu qui fut témoin des jours heureux
Rit son rire muet, qui t'inquiète, au creux
Du plus discret massif; et le moqueur insigne,
Malicieusement, se penche et nous fait signe.

* * *

Viens mêler ta voix claire à la voix des fontaines ;
Au vent sonore et doux viens mêler tes chansons.
Les merles amoureux sifflent dans les buissons ;
Viens, l'on entend vibrer des musiques lointaines.

Viens mêler ta jeunesse à celle du printemps ;
Viens mêler ta jeunesse adorable à l'aurore.
Dans ton cœur ingénu sens une joie éclore ;
Écoute la forêt soupirer : Je t'attends !

Viens mêler ton haleine à l'arome des roses.
Le bois a son secret qu'il veut te révéler.
Les mousses et les fleurs t'appellent ; viens mêler
La douceur de ton âme à la douceur des choses.

Viens mêler ton sourire au sourire du jour.
Les oiseaux ont aussi des secrets à t'apprendre.
Viens me dire pourquoi ton regard m'est si tendre ;
Aux clartés, aux parfums viens mêler notre amour.

* * *

C'est la saison nouvelle. Un soleil d'or a lui.
Quittons la ville ; allons voir le printemps chez lui :
Au bois, où les premiers lilas sont près d'éclore.
Jusqu'au soir l'azur garde une fraîcheur d'aurore ;
Et dans les nids cachés au milieu des buissons
Éclatent des appels joyeux et des chansons.
Voici le temps d'aller, en de claires toilettes,
O femmes ! vous fleurir les mains de violettes,
Pareilles à des yeux ouverts avec douceur,
Qui, timides, se sont voilés sous l'épaisseur
Des gazons délicats et couleur d'émeraude.
A travers les rameaux passe une haleine chaude
Qui se mêle aux senteurs capiteuses d'avril,
Et pénètre les sens comme un philtre subtil,
Éveillant un désir d'amoureuses rapines,

Si bien qu'on voit voler droit vers les aubépines
Les papillons, pris d'une ineffable langueur...
Et l'essaim des baisers vole aux lèvres en fleur.

* * *

Au revers du talus feutré de mousse, assise,
Souriante, et laissant sa pensée indécise
Aller au gré du rêve, et vaguer doucement
Dans la sérénité molle du soir charmant,
Elle semble oublier que je suis là, près d'elle.
Sa main, — la chère main et loyale et fidèle, —
Lisse ses fins cheveux d'or chatoyant et clair,
Où le couchant allume un fugitif éclair,
Qui fait luire un reflet de flamme dans leurs tresses,
Et sur son front encor tiède de mes caresses.
Le ciel éblouissant, où dardent des rayons
Pourprés, semble une mer magique ; et nous voyons
Voguer sur ses flots bleus que la lumière arrose
Une vermeille escadre à la voilure rose :
Mirage merveilleux des nuages errants,
Que, pour en mieux goûter la grâce, dans les grands
Et chers yeux, où parfois j'ai fait sourdre une larme,
Je contemple. L'azur y prend un nouveau charme ;
La clarté tremble sous leurs cils au battemement
Doux. Et comme un miroir limpide, longuement
Je regarde ces yeux, couleur de violette
Pâlissante, où le ciel féerique se reflète.

* * *

Je rêve pour nous deux, en quelque humble village,
Une maison, blottie au milieu du feuillage,
Petite, blanche et gaie. Une glycine en fleur
Y suspend ses bouquets d'une fine pâleur,
Mariés aux rameaux grêles des vignes folles.
Un éparpillement d'ailes et de corolles
Emplirait le jardin étroit et clos de murs :
Les nids les mieux cachés sont les nids les plus sûrs.
— Et j'aurais ce bonheur, au temps des fleurs écloses,
De ne plus voir que toi, des oiseaux et des roses.

THÉODORE MAURER.





CHRONIQUE



NE association est en voie de formation, qui s'intitule : « Société des Amis du Louvre », et dont le but est d'apporter à notre grand musée national « l'appui pécuniaire et moral, nécessaire à son développement ». L'initiative de cette fondation est due à MM. Aynard, Georges Berger, Corroyer, le comte Henri Delaborde, Kaempfen, Larroumet, Louis Legrand et Henri Roujon. Dans une réunion préparatoire, qui s'est tenue dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, on a donné mandat à une commission d'élaborer un projet de statuts, qui sera soumis à la prochaine assemblée générale. Ce projet précisera, sans nul doute, le but pratique, demeuré encore assez vague, de la fondation.

De prime abord, en effet, la réelle efficacité des services qu'elle peut rendre au musée du Louvre n'apparaît pas très nettement et il ne semble pas qu'elle soit susceptible de remplir un rôle vraiment utile à côté du Conseil des Musées nationaux, institué l'an dernier. Que si les nombreux adhérents qui ont répondu à l'appel des promoteurs de la Société des Amis du Louvre ambitionnaient de suppléer par de généreux subsides, sous forme de cotisations personnelles, à l'insuffisance des ressources pécuniaires dont dispose le Louvre, il en irait tout autrement, et ce serait au mieux, d'autant que la générosité et le désintéressement d'un tel exemple ne sauraient manquer de susciter des adhésions nouvelles et des concours dévoués. Ainsi, croyons-nous, serait véritablement atteint le but que se propose la Société, d'apporter au Louvre « l'appui *pécuniaire* et *moral*, nécessaire à son développement ».

A l'ouverture de la séance de l'Académie des Beaux-Arts, qui a suivi la nouvelle de la mort du duc d'Aumale, M. O. Roty, président, a prononcé les paroles suivantes :

Messieurs,

Pour rendre à la mémoire de Monseigneur le duc d'Aumale un hommage strictement conforme à leurs devoirs et à leurs droits, les membres de l'Académie des Beaux-Arts ne sauraient exprimer les sentiments que leur inspire une telle perte que dans la mesure des relations personnelles qu'ils ont eues pendant près de vingt ans avec leur illustre confrère.

Il ne nous appartient pas de confondre nos droits, au moins dans les termes, avec ceux des deux autres Académies qui s'honoraient, comme la nôtre, de compter Monseigneur le duc d'Aumale parmi les membres dont elles se composent.

Il ne nous appartient pas non plus de nous faire les interprètes du deuil qui afflige l'Institut tout entier.

Qu'il nous soit permis seulement de saluer du fond du cœur et avec la respectueuse reconnaissance qu'elle nous commande, cette mémoire qui reste si chère à tous, à nous, membres de l'Académie des Beaux-Arts, qui étions presque traités en amis, avec quelle bonne grâce, vous le savez, par celui dont la mort vient de nous séparer.

En signe de deuil, messieurs, je lève la séance.

Les candidats admis par l'Académie au concours définitif de composition musicale pour le prix de Rome sont :

1° M. d'Ollone, élève de MM. Massenet et Charles Lenepveu, deuxième second grand prix en 1895 ;

2° M. Crocé-Spinelli, élève de M. Ch. Lenepveu ;

3° M. Richard d'Ivry, élève de MM. Théodore Dubois et Widor, premier second grand prix en 1896 ;

4° M. Caussade, élève de MM. Th. Dubois, Widor et Lenepveu ;

5° M. Schmidt, élève de MM. Massenet et Fauré.

La vacance de la place de M. Johannes Brahms, de Vienne, associé étranger, décédé, a été déclaré vacante. L'Académie a nommé une commission mixte chargée de dresser la liste des candidats à cette place.

L'Académie a décerné les prix suivants :

Prix Trémont, peinture et sculpture, à MM. Galland et Ségoffin ;

Prix Trémont, musique, à M. Paul Puget ;

Prix Chartier, musique de chambre, à M. Émile Ratez.

Prix Raynaud (10.000 francs). Dix candidats avaient été présentés par la commission désignée à cet effet ; après six tours de scrutin, le nombre des zéros avait emporté la majorité (22 sur 39 votants) : dans ces conditions, l'Académie a décidé que, conformément aux intentions du fondateur, le montant du prix sera attribué à une grande infortune artistique et que la commission précédemment nommée sera appelée à faire de nouvelles propositions sur cette attribution.

Prix Maillé-Latour-Landry, à M. Georges Bareau, sculpteur, pour son œuvre exposée au Salon des Champs-Élysées, *le Temps et la Sagesse.*

Une communication a été faite à l'Académie par le docteur Paul Richer sur la manière dont les artistes ont, aux diverses époques de l'art, représenté l'attitude des coureurs. Les recherches de M. Richer établissent que,

dans l'art antique, l'interprétation des figures de coureurs se rapproche de la nature jusqu'à s'identifier avec les images que donne la chronophotographie, tandis que, depuis la Renaissance, les figures de coureurs, créées par les artistes, s'éloignent, au contraire, de l'attitude réelle que révèle la photographie instantanée. L'art antique était donc singulièrement plus près de la nature que l'art moderne, dans l'interprétation du type de la course.

Le directeur de l'Académie de France à Rome, M. Guillaume, a écrit à l'Académie des Beaux-Arts pour lui énumérer les ouvrages qui allaient être exposés à Rome par les pensionnaires de la Villa Médicis, et qui seront prochainement envoyés à Paris. Voici la liste de ces ouvrages :

Peinture : M. Lavergne (4e année), *Illusions perdues* ; — M. Deschenaud (3e année), copie de la partie supérieure du tableau de Titien, *Saint Sébastien,* et la *Femme adultère,* esquisse peinte ; — M. Leroux (2e année), *Samson et Dalila ;* — M. Larée (1re année), *Saint Vincent martyr,* et deux dessins.

Sculpture : M. Lefebvre (4e année), *Niobé,* statue en marbre ; — M. Octobre (3e année), le *Remords,* statue en plâtre ; — M. Roux (2e année), l'*Amour,* statue en marbre ; — M. Roussel (1re année), le *Pélerin de la vie,* et une copie du *Tireur d'épine.*

Architecture : M. Bertone (4e année), *Restauration du temple de Baal-Schamin à Palmyre ;* — M. Chaussemiche (3e année), *Etudes sur le temple de Mars Vengeur,* et *Maison du XVe siècle ;* — M. Recoura (2e année), *Études d'après un tombeau de l'église d'Ara Cœli,* et *Études d'après l'antique ;* — M. Patouillard (1re année), *Études d'après le temple de la Concorde ;* — M. Pille (1re année), *Un chapiteau du stade récemment découvert sur le Palatin,* état actuel et restauration.

Gravure en médailles : M. Ducoudray (3e année), le *Souvenir français,* médaille.

Gravure en taille-douce : M. Dezarrois (4e année), la *Vierge delle Arpie,* d'après Andrea del Sarto ; — M. Germain (2e année), figures d'après l'antique et d'après nature, dessin d'après Ghirlandajo et dessin d'après nature.

Au début de la réunion de l'Académie tenue après la date du décès de M. Français, membre de la section de peinture, le président a retracé la vie et l'œuvre de l'éminent paysagiste et il a ensuite levé la séance en signe de deuil.

Dans la nouvelle salle des estampes du musée du Luxembourg, une exposition des gravures de Gaillard succèdera à celle qui a lieu actuellement, des gravures de Bracquemond. Ce changement s'effectuera au mois de novembre prochain.

Voici la nomenclature des récompenses décernées au Salon des Champs-Élysées :

Peinture

Médaille d'honneur : Après deux tours de scrutin, la médaille d'honneur a été attribuée à M. Harpignies, par 296 voix sur 401 votants.

1re médaille : M. Albert Laurens.

2es médailles : MM. Charpin, Sergent, Marius Perret, Maxence ; Mlle Achille Fould ; MM. Gosselin, Bilbao, Jobert, Bergès, Balouzet, Dieudonné, Vollet, Triquet, Fath, Chayllery, Bisson.

3es médailles : Mlle Dufau ; MM. Bernast, de Gasté, Wéry, Fouqueray, Scott, Loeb, Tanner, Smith, Burdy, Cresswell, Demonts, Rambaud ; Mlles Cohen, Delasalle ; MM. Sabatté, Godeby, Lavalley, Aurèche, Grateyrolle, Calvé, Grün, Lecomte, Matignon, Magne, Jean Rosier, Petit-Gérard, Darien, Garibaldi.

Mentions honorables : MM. de Marinitsch, Many Benner, Amas, Gourse, Cayron, Guirand de Scévola, Synave, Ruellan ; Mlles Claude, Durruthy ; MM. Bottin, Mondineux, Lemaître, Cavallier, Faber du Faur, Méry, Lajos, Delorme, Burny, Brodié, Lucas ; Mme Georget ; M. Chahin ; Mlle Tirard ; MM. Reynolds, Zo, Eymieu, Jamet ; Mme Chatrousse ; MM. Courselles-Dumont, Rizo, Madeline ; Mme Maréchal ; MM. Schmid, Schutzenberger, Bonhomme, Rudaux ; Mlles Bouillier, Bulo ; MM. Walcott, Chanut, du Gardier, de Joncières, Martens, d'Estienne, Tailleférié, Boisson, Antin, Duvocelle.

Sculpture

Médaille d'honneur : Après deux tours de scrutin, la médaille d'honneur a été décernée à M. Mathurin Moreau, par 68 voix sur 190 votants.

1res médailles : MM. Sicard, Bareau.

2es médailles : MM. Forestier, Pendariès, Octobre, Guittet, Laporte, Desruelles, Coutheilas, Lecourtier.

3es médailles : Clerget, Debrie, Schimd, Breitel, Perron, Sentis de Villemur, Villeneuve, Benet, Calvet, Roze, Laurent.

Mentions honorables : MM. Ferrand, Tissot, Brou, Guillemin, Lecoq, Badin, Cassaigne, Escudero, Verdier, Embry, Coustaury, Bourlange, Lorieux, Prat, Riché, Ascoli ; Mme Demagnez ; MM. Blanchon, Guigues, Pernot, Surand, Mérite, Crenier ; Mlles Jozon, Maniel ; MM. Malric, Kautsch, Gouveia, Aimone, Wood, Loys-Potet.

Architecture

Les deux tours de scrutin prévus par le règlement n'ayant donné la majorité à aucun des concurrents, la médaille d'honneur n'a pas été décernée.

1re médaille : M. Pontremoli.

2es médailles : MM. Eustache, Morin-Goustiaux, Blanc, Maistrasse, Berger.

3es médailles : MM. Tony Garnier, Woog, Pailhès, Henri Guillaume, Chaussepied, Hébrard, Legrand, Demierre.

Mentions honorables : MM. Bourbier, Carré, Chesnoy, Eichmuller, Guyot, Pottier, Hervey-Picard, Jasson, Legresle, Mesnager, Olivier, Rome, Thibeau.

Gravure et lithographie

Médaille d'honneur : M. Sirouy (par 32 voix sur 59 votants).

1re médaille : M. Burney.

2es médailles : MM. Fonce, Journot, Bellanger.

3es médailles : MM. de Ruaz, Alassonière, Aressy, Mallet, Lachmitt, Profit.

Mentions honorables : Mlle Tian ; MM. Fattorini, Fritel, Dupont, Hodebert, Canivet ; Mme Granès ; MM. Leleu, Brunon, Boutillié, Lamy, Lemoine, Girardet, Jarraud, Blondeau.

Art décoratif

1res médailles : MM. Théodore Rivière, Lalique.

2e médaille : M. Engrand.

Mentions honorables : MM. Max Blondat, Bigaux, Ruban, Richard.

Gravure en médailles et sur pierres fines

2es médailles : MM. Deschamps, Hildebrand.

3e médaille : M. Delpech.

Mentions honorables : MM. Roinet, Yencesse, Jampolsky.

Prix Marie Bashkirtseff : M. Gustave Lemaître.

Prix de Raigecourt-Goyon : M. Henry Darien.

Prix supplémentaires décernés par le comité de peinture : MM. Etcheverry, Lhomme.

Le conseil supérieur des Beaux-Arts a attribué le prix du Salon à M. Desruelles, sculpteur.

Il a décerné des bourses de voyage à MM. Bergès, Fouqueray, Godeby, dans la section de peinture ; à MM. Chevré, Loisel, Masseau, dans la section de sculpture ; à MM. Woog, Chaussepied, dans la section d'architecture ; à M. Crauk, dans la section de gravure.

La Société nationale des Beaux-Arts a tenu l'assemblée générale annuelle qui a pour but la nomination de nouveaux membres, sociétaires et associés.

Ont été élus sociétaires, dans la section de peinture : MM. Alaux, Bertrand, Bouvet, Brangwyn, Guignet, Leempoels, Moreau-Nélaton ; — dans la section de dessins, pastels et aquarelles : M. Carlos Schwabe ; — dans la section de sculpture : MM. Léonard, de Niederhausern-Rodo; — dans la section de gravure : M. Storm van Gravesande.

Ont été élus associés, dans la section de peinture : MM. Albert, Andreau, Bonnencoutre, Botkine, Childe-Hassam, Denis, Duhem, Evenepoel, Farneti, Flandrin, Gudden, Havet, Lebasque, Le Pan de Ligny, Lewisohn, Lomont, Osbert, Pelecier, Ulmann ; dans la section des dessins, pastels et aquarelles : M[lles] Belle, Curot-Barberel ; MM. Jourdain, Klamroth, Loups, Orazi, Perrichon, Prins ; M[lles] Reynoldz, Rossert ; — dans la section de sculpture : MM. Hahn, Jacques, Orléans ; — dans la section d'architecture : MM. Garas, Gardelle, Lambert ; — dans la section des objets d'art : MM. Aubert, Gsell, Hirtz, Nocq, Peureux ; M[mes] Vallgren, Waldeck-Rousseau ; — dans la section de gravure : MM. Hesseltine, Lafond, Leheutre, Letoula.

L'État a fait aux deux Salons les acquisitions suivantes :

Peinture : de MM. Adler, les *Las ;* Albert, *Soleil sur la neige ;* Bail, *la Ménagère ;* Baschet, *Portrait de M[me] P...,* Billotte, *Carrière de Nanterre ;* Bordes, *Étude ;* Buland, *Devant le reliquaire ;* Demont, *Lever de lune en hiver ;* Dinet, *Courtisane ;* Fantin-Latour, la *Nuit ;* Muenier, les *Chemineaux ;* Petitjean, le *Canal du moulin à Gerbeviller ;* Quost, *Fleurs d'été ;* Rigolot, *Sur la route du Kardada ;* Royer, *Communiantes ;* Sabatté, *Intétérieur d'église ;* Tanner, *Résurrection de Lazare.*

Sculpture : de MM. Allouard, la *Pêche ;* Captier, la *Désespérance ;* Charpentier, *Étoile filante ;* Desruelles, *Pastorale ;* Gérome, *Entrée de Bonaparte au Caire ;* d'Houdain, la *Pesée ;* Icard, *Vierges folles ;* Lalique, *Pavot ;* Léonard, *Désespoir.*

La quatrième commission du Conseil municipal a arrêté la liste des tableaux et sculptures, exposés aux deux Salons, dont elle proposera l'acquisition au Conseil municipal pour le compte de la Ville de Paris. Cette liste est ainsi composée :

Peinture : de MM. Bail, *Joueurs de cartes ;* Billotte, *Entrée de carrière ;* Biva, *Matin à Villeneuve-l'Étang ;* Boudin, *Coup de vent ;* Carl-Rosa, le *Fleuve ;* Eliot, la *Rivière à Épinay ;* Fantin-Latour, la *Tentation de saint Antoine ;* Guillemet, *Paris des hauteurs de Belleville ;* Jeanniot, *Retour du marché ;* Lebourg, *Notre-Dame, effet de neige ;* Luigi Loir, *Place de l'Hôtel-de-Ville ;* Pezant, *Fin de journée en novembre ;* Rousseau, la *Soupe aux Halles ;* Sain, la *Sarthe;* Voisard-Margerie, le *Soir.*

Sculpture : de MM. Charpentier, les *Boulangers ;* Debrie, le *Coup de Collier ;* Deschamps, *Médaillon ;* de Gaspary, *Désolant écho ;* Perron, l'*Épave.*

MM. Fernand Cormon, artiste peintre, et Jean Hugues, statuaire, sont nommés professeurs à l'École des Beaux-Arts, pour les cours du soir.

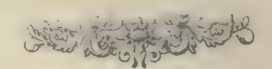
M. Gaston Redon, architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, est nommé architecte des palais du Louvre et des Tuileries, en remplacement de M. Paul Blondel, décédé.

Après la terrible catastrophe causée par l'incendie du Bazar de la charité de la rue Jean-Goujon, les élèves de l'École des Beaux-Arts ont songé aux graves dangers auxquels, en cas de sinistre, ils seraient exposés par suite de l'installation défectueuse de certains locaux, et notamment de la salle des concours, dite « salle des Loges ». Aussi ils ont adressé au directeur de l'École, d'accord avec leurs professeurs, une pétition tendant à obtenir que l'on étudie les moyens de remédier à un état de choses aussi fâcheux. C'est ainsi que cette salle, située au troisième étage et construite pour contenir 64 élèves, en renferme souvent 250 à 300, et cela durant douze heures consécutives : « On y est donc dans des conditions de travail fort défectueuses, tant au point de vue de l'aération que de la sincérité des concours, chaque élève ne pouvant être isolé ». Les plus élémentaires conditions d'hygiène sont, en outre, totalement méconnues.

Enfin, dernier et plus grave inconvénient, tout ce bâtiment a été construit en bois et en plâtras, et, si le feu prenait à des étages inférieurs, l'escalier unique serait immédiatement coupé par les flammes, et il deviendrait impossible aux élèves enfermés dans la salle de trouver une issue quelconque pour se sauver : il n'y a pas d'autres accès qu'un unique escalier, avec une *porte de 75 centimètres de large,* et, de plus, aucune fenêtre ne peut s'ouvrir complètement, étant toutes barrées par une solide planche et étant, en outre, garnies à l'extérieur de garde-vues en zinc qui empêchent toute sortie par ce moyen ; d'ailleurs, elles donnent toutes sur le vide ou sur un toit en terrasse, au niveau du 2e étage, et sans issue. On a bien ménagé aux deux extrémités de la salle, dans le plafond du couloir central, une trappe menant sur la toiture supérieure, mais il faut convenir que c'est un moyen de sauvetage très périlleux, fort aléatoire et notamment insuffisant en cas de sinistre.

Cette installation, déjà bien défectueuse, doit encore s'aggraver par l'exécution d'un projet d'agrandissement qui consiste à surélever le bâtiment existant de *deux nouveaux étages*, qui augmenteraient encore et de beaucoup le danger en cas d'incendie, malgré les escaliers d'extrémité qu'on doit ajouter et qui seraient insuffisants pour l'évacuation de *six étages entièrement bâtis en bois.*

Ces réclamations sont trop fondées pour que l'administration de l'École ne se fasse un devoir de l'accueillir favorablememt et de se préoccuper des moyens de remédier à cet état de choses qu'un accident pourrait rendre extrêmement périlleux pour la sécurité des élèves.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



DE L'INFLUENCE

DES MŒURS, DES MILIEUX, DES CROYANCES

SUR L'ART DE LA PEINTURE

DEPUIS LE XIVe SIÈCLE JUSQU'AU MILIEU DU XIXe [1]



LES mœurs, les milieux, les croyances constituent le caractère d'une société ; ils motivent ses manières d'être, d'agir, de penser ; et de là ils doivent avoir une influence prépondérante sur les arts ; car les arts ne sont pas autre chose qu'une des manifestations les plus brillantes de cette société.

Rien de plus naturel que le génie d'une nation se révèle dans ses œuvres d'art ; le contraire serait incompréhensible. En effet, l'artiste, bien qu'il conserve son indépendance native, subira toujours en partie les influences environnantes ; il aura un penchant à imiter, à reproduire ce qu'il aura devant les yeux, à traduire sur la toile ou dans le marbre les habitudes, les aspirations de son pays. Et, si une époque a été religieuse, sceptique, indifférente ou matérialiste, son art inévitablement en portera l'empreinte, il sera austère ou léger et frivole ; il rampera à terre, ou il s'élèvera vers des régions idéales.

Les mœurs d'un peuple impriment à l'art ses goûts ; elles montrent dans les œuvres d'art par quelles phases ce peuple a

[1] L'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix Bordin à l'auteur de cette étude, en 1896.

passé, son caractère dans toutes les situations de son existence, au milieu de la joie, dans les pleurs, dans tous les objets de ses prédilections, de ses passions et de ses sympathies.

Les milieux auront aussi une influence importante. Cette influence tiendra à une infinité de circonstances physiques. Les habitants ont leurs types particuliers, leurs costumes, leurs travaux agricoles, industriels ou commerciaux, suivant la nature du sol et sa position géographique : les terrains n'ont pas la même configuration, ni le même aspect, ni la même couleur ; les végétations diffèrent essentiellement, et la mer du Pas-de-Calais n'a pas le même ton que celle de l'Adriatique. Aussi les artistes, impressionnés différemment par ces diverses natures ambiantes, produiront des œuvres qui n'auront aucune analogie entre elles. Si bien qu'un tableau peint à Venise du temps de Titien ne ressemblera pas à un tableau peint en Hollande au XVII[e] siècle.

Les croyances se manifesteront encore dans les arts d'une façon plus intime, peut-être, plus profonde, parce que les hommes ne sauraient agir sans donner le témoignage caractéristique de leur manière de penser en matière de croyances religieuses ou philosophiques ; et selon que la morale de leurs dogmes, de leurs doctrines, selon que leurs traditions, leurs mythes seront plus sensuels ou plus spiritualistes, l'art revêtira une forme plus matérielle, ou plus épurée, ou plus mystique.

Les mœurs, les milieux, les croyances se reflètent donc dans les arts, et en font comme le miroir fidèle où l'on peut, pour ainsi dire, voir toute la vie morale et matérielle d'une nation, en découvrir les luttes, les aspirations, l'apogée et le déclin. Et ce fait est si vrai que, si vous considérez un temple, une cathédrale, une statue, un tableau, vous pourrez déterminer à quel peuple et à quelle époque ces œuvres appartiendront.

Ces différents phénomènes peuvent surtout s'observer à l'état aigu dans les écoles primitives, autochtones, qui n'ont guère subi d'influence étrangère, comme la grande école d'art de l'Égypte antique, comme chez les Grecs, chez les Arabes, puis en Europe au moyen-âge.

Cependant, au milieu des civilisations plus avancées, où les contacts, les rapports avec les écoles étrangères sont plus fréquents, plus nombreux, on peut les remarquer aussi ; mais il faut apporter une attention plus délicate, employer une analyse plus subtile,

pour trouver quelquefois les causes éloignées, compliquées qui ont fait subir à l'art telle tendance, prendre telle voie qui surprend à première vue ; et c'est ce que nous allons essayer de rechercher et de démontrer dans la période de l'histoire de la peinture depuis le XIVe siècle jusqu'au milieu du XIXe.

Ou en était l'Europe au XIVe siècle.

Un poète de l'antiquité a comparé les différentes générations qui se succèdent, à des coureurs, qui, après avoir parcouru leur stade, transmettraient les flambeaux de la civilisation à ceux qui vont les suivre [1]. En effet, dans l'histoire chaque génération transmet à la génération suivante sa somme de travail, c'est-à-dire tout ce qu'elle a acquis de progrès et de lumière, ce qui formera le patrimoine de l'âge qui va succéder.

Le XIVe siècle, en entrant dans l'histoire, apportait aussi son patrimoine ; il apportait les progrès des siècles passés ; car le moyen-âge n'était pas si inculte qu'on l'a dit ; et le XIVe siècle avait en héritage un bagage d'éléments sociaux qui, pour avoir été accumulés lentement, ne contenaient pas moins les germes de la société moderne. Ce bagage renfermait l'affranchissement des communes, les résultats commerciaux de croisades, l'établissement des corporations de métiers, le développement et les richesses de certaines villes du Nord et du Midi : Bruges, Gand, Florence, Pise, Gênes, Venise, et la formation des républiques et des principautés italiennes.

Quelques découvertes usuelles allaient bientôt sortir des rêveries de l'alchimie. Les discussions de la philosophie, malgré leurs formes scolastiques et théologiques, soulevaient les questions les plus importantes de l'ordre moral et religieux ; et Albert le Grand, Roger Bacon, Duns Scot, saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin témoignaient par leurs opinions, par leurs écrits, de toute l'ardeur de l'esprit humain à cette époque. Un fait capital aussi à noter au XIVe siècle, ce sont les réunions toutes nouvelles des états généraux et la permanence des parlements en France, l'établissement des cortès en Espagne, et du parlement en Angleterre, en même temps que l'introduction du droit romain dans la juris-

[1] Lucrèce, *De natura rerum*.

prudence. Les langues vulgaires, de leur côté, retardées longtemps dans leur achèvement, à cause du latin que l'on écrivait couramment et que beaucoup de monde comprenait, commençaient à se former ; et la langue italienne moderne s'imposait du premier coup par les chefs-d'œuvre de ses trois grands poètes, Dante, Pétrarque et Boccace. On peut dire qu'à cette date le moyen-âge entrait dans une seconde période où l'on trouve des indices très évidents de progression dans toutes les parties de l'activité humaine.

L'art non plus au moyen-âge, comme chacun le sait, n'était pas resté en arrière. L'architecture surtout avait été une des grandes manifestations de la vie sociale à cette époque ; elle en avait toujours représenté les besoins dans le domaine de la vie civile, militaire et religieuse ; et nous voyons encore les restes imposants de ses forteresses, de ses donjons, et ses merveilleuses cathédrales qui sont comme l'explosion radieuse des croyances et des aspirations de l'homme.

La statuaire avait été la digne émule de l'architecture ; et même lorsqu'elle suivait les traditions bysantines, elle savait décorer avec une science éminemment artistique les portiques des églises ainsi que le démontrent les belles et grandioses compositions des portails de Vezelay et d'Autun.

La peinture, pendant les premiers siècles du moyen-âge, n'avait jamais été délaissée ; elle avait toujours côtoyé de près l'architecture et la statuaire ; et on peut suivre son histoire dans la décoration des murs des églises, des palais, dans le développement de ce bel art de peindre les vitraux et dans l'enluminure des manuscrits qui devait produire tant de merveilles.

Il est vrai que de tous les arts, après la chute de l'empire romain et encore pendant de longs siècles, c'est la peinture qui est tombée le plus bas. Car l'architecture romane, avec son plein cintre, ses voûtes un peu basses, ses colonnes trapues et ses lourds chapiteaux, avait un caractère de grandeur imposante ; la sculpture taillait des figures un peu difformes et cependant d'un grand effet décoratif, tandis que la peinture n'avait donné souvent que des spécimens barbares de l'école de Constantinople. Mais dès le XIIe siècle, la peinture à fresque en France avait ses Giottos ignorés, dans les églises que nous mentionnerons tout à l'heure.

Toutefois c'est en Italie que le mouvement d'émancipation de

la peinture s'accentua fortement. Poussée elle aussi à secouer le joug de la tradition par ce sentiment de liberté, ce besoin d'expérimentation qui s'éveillait peu à peu dans toutes les intelligences, elle allait s'affranchir, abandonner les formules archaïques venues du Bas-Empire, pour rechercher, dans la nature et l'étude de l'antiquité, des formes nouvelles, ce qui devait être l'élément de l'art moderne.

La Peinture en Italie a la fin du moyen-age et pendant la Renaissance.

Cette marche ascendante de l'esprit humain se manifesta simultanément dans tous les pays de l'Europe ; mais, pour ce qui regarde la régénération artistique, c'est l'Italie qui marchait la première. Elle avait déjà pris les devants depuis deux siècles par ses chefs-d'œuvre d'architecture et de statuaire, à Pise, à Sienne, à Florence.

Pour expliquer ce phénomène de l'Italie que l'on trouve à la tête du mouvement artiste qu'on appelle la Renaissance, il faut se souvenir qu'elle n'avait jamais été complètement germanisée. Bien que Rome eût été plusieurs fois saccagée par les Wisigoths d'Alaric (410) et par les Wandales de Genséric (455), les invasions barbares avaient laissé chez elle moins de traces que partout ailleurs, parce que l'influence du vainqueur avait été vite détruite par la civilisation supérieure du vaincu. De plus, l'Italie avait toujours eu des rapports politiques, commerciaux avec Constantinople; elle était restée longtemps latine; et, malgré bien des invasions et des saccagements successifs, la mémoire populaire se souvenait plus ou moins vaguement de son glorieux passé. Et pour ce qui était des monuments artistes, si les temples avaient été détruits ou abandonnés, si des statues avaient été brisées, elle en avait toujours les ruines et les débris devant les yeux. Enfin l'Italie avait été le centre de l'ancienne civilisation romaine, et rien de surprenant à la voir marcher en tête du mouvement de la renaissance des arts ; elle renfermait de vieux germes qui à la première culture devaient donner de beaux fruits.

On pourrait avancer, comme une des premières causes de l'instinct artistique du peuple italien, que le contact des Germains avait infusé, pour ainsi dire, aux Latins, qui aimaient la pompe, la cadence des mots et des lignes, leur imagination impression-

nable, indépendante, légendaire et poétique, et qu'ensuite les Grecs du Bas-Empire leur avaient apporté le goût des mosaïques, des ornementations dorées et brillantes de couleurs ; d'où il put résulter le génie italien qui aimait la richesse des formes avec la couleur et le mouvement des lignes avec l'harmonie. Quoi qu'il en soit, le sentiment des arts était dans les mœurs italiennes. Dans ce milieu le terrain artistique était parfaitement préparé ; et tous les éléments primordiaux étaient réunis à point pour qu'à un certain moment il se fît une éclosion d'art admirable.

Dès les XIe et XIIe siècles commençait à se former à Pise une architecture nouvelle qui procédait du roman, du bysantin et de l'art ancien. Mais la peinture suivait de près l'architecture ; car, depuis l'établissement du christianisme, les Italiens avaient toujours orné leurs églises de mosaïques et de peintures, bien que ce fût souvent avec l'aide d'artistes grecs venus de Constantinople.

Cependant, aux XIIe et XIIIe siècles, ils avaient déjà à Pise, à Sienne, à Lucques, à Florence, des peintres qui ne relevaient pas directement de l'art du Bas-Empire, et auprès desquels, sans aucun doute, Cimabué avait acquis les notions d'un art plus indépendant.

Giotto, au commencement du XIVe siècle, était dans tout l'épanouissement de son talent ; sa gloire, sa popularité de rénovateur de la peinture étaient répandues partout ; tout le monde était pris d'enthousiasme, et toutes les villes, tous les princes, depuis Naples jusqu'à Padoue, voulaient avoir de ses œuvres, et il fut même appelé à Avignon par le pape Clément V (1305-1316). Cet homme de génie ou simplement ingénieux, déjà préparé par l'enseignement de Cimabué, était las de la formule bysantine ; il se mit à observer uniquement la nature, ce à quoi peu de ses prédécesseurs avaient pensé ; il apporta dans ses compositions un élément dramatique que l'on ne connaissait pas ; au lieu de l'or, il introduisit des paysages dans les fonds de ses tableaux, et il fit des portraits avec succès ; l'admiration fut portée au comble, et il eut des disciples qui ajoutèrent aux découvertes du maître.

Une fois l'impulsion donnée, les progrès furent rapides et l'on arriva en l'espace d'un siècle à créer cette peinture admirable des premiers primitifs, art issu de l'imitation de la nature, vaguement inspiré de l'antique et greffé sur cette vieille méthode bysantine, qui avait pour elle le calme et une certaine grandeur dans

l'attitude des personnages ; mais tout cela fut essayé d'abord gauchement, comme avec appréhension et candeur, comme si on n'osait pas du premier coup désobéir à la tradition qu'on avait si longtemps respectée, et aussi parce que l'œil et le goût, encore dans le premier moment de l'initiation, ne pouvaient pas aller plus vite.

Cette école fut nombreuse et remplit tout le XIV[e] siècle. On y compte Simone Memmi, émule de Giotto, Taddeo Gaddi, Orcagna, l'auteur des belles fresques du Campo-Santo de Pise ; et son dernier représentant, et, peut-être, le plus célèbre et le plus parfait, fut Giovanni de Fiésole (1387-1455), qui, en plus de la perfection apportée par tout un siècle de travail, rappelle par le caractère de grandeur, de simplicité et de naturel, par le parfum de mysticité, toutes les qualités de Giotto, le maître initiateur.

On sait la suite glorieuse de l'école de la peinture italienne. Le goût s'était éveillé ; il devint passion, et, dans cette Italie si portée naturellement vers les Beaux-Arts, il se forma tout un peuple d'admirateurs et d'artistes.

Cette magnifique éclosion de la peinture italienne avait trouvé d'abord sa cause d'origine dans les instincts essentiellement artistiques de la nation elle-même, et ensuite dans cette surexcitation intellectuelle, qui s'empare d'une société à certaines époques de son histoire, et qui est une conséquence des progrès de sa vie morale.

La peinture italienne eut pour devancière et pour éducatrice l'architecture et la sculpture, et au XIV[e] siècle elle allait avoir pour rivales les lettres avec Dante, Boccace, Pétrarque et l'historien Villani. L'Italie était alors en proie à une activité extrême pour les choses de l'esprit ; on était dévoré du désir ardent de connaître les vieux manuscrits, les poètes et les philosophes anciens ; les savants, sans attendre la prise de Constantinople par Mahomet II (1453), divulguaient, expliquaient les beautés de la littérature grecque et latine ; l'auteur du *Décaméron,* au XIV[e] siècle, faisait traduire et publier Homère ; dans le même temps, à Florence, à Ferrare on réunissait les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, dont la passion se répandait avec une ardeur sans égale ; et de tous ces faits naissait une émulation qui eut certainement une action très efficace dans l'apparition de tous ces peintres de talent ou de génie de l'école italienne.

Et quelque chose de remarquable sur cette terre italienne, c'est que, malgré les guerres civiles et étrangères et des mœurs féroces, on avait la passion effrénée des œuvres d'art. L'Italie du Nord était alors partagée entre de petits états, démocraties turbulentes et principautés tyranniques, telles que Florence, Pise, Padoue, Milan, Ferrare, qui furent toutes pour l'art de la peinture autant de foyers d'émulation. Ces villes étaient en armes continuellement les unes contre les autres, ou de parti à parti ; les empereurs d'Allemagne faisaient des incursions incessantes pour soutenir leurs prétentions contre la papauté et sur ce pays ; et tous ces évènements, loin d'être une cause de péril pour les arts, furent au contraire un aliment à leur expansion. Toutes ces villes, tous ces princes, au milieu de rivalités, d'émeutes, de guet-apens, d'assassinats, ambitionnaient d'avoir leurs palais, leurs maisons municipales décorés de peintures par des artistes en renom ; et ils comblaient ces artistes d'honneurs pour les attirer et les retenir auprès d'eux.

Mais la religion eut une action prépondérante, considérable sur la peinture italienne. La papauté, les ordres religieux, ceux surtout de saint Dominique et de saint François, ont exercé sur elle une grande influence par les travaux dont ils ont, sans discontinuer, chargé les artistes. Les papes d'ailleurs n'ont pas enfermé la peinture dans des formules hiératiques ; ils en ont accepté toutes les nouvelles méthodes depuis celles de Giotto jusqu'à celles de Michel-Ange ; et l'impulsion donnée par eux fut immense.

Les croyances chrétiennes ont eu encore sur l'art de la peinture d'importantes conséquences : elles lui ont communiqué l'expression, le sens dramatique, qualités que les anciens n'avaient fait que d'entrevoir, et en plus l'onction, un parfum de candeur, de poésie chaste, et cette foi ardente, convaincue, surtout chez les primitifs, tous sentiments que l'art a su traduire à merveille.

L'art par l'effet des croyances a inventé des types nouveaux ; l'image du Christ devient pleine de grandeur calme, de compassion et de résignation ; les apôtres ne ressemblent ni à des philosophes athéniens, ni à des rhéteurs romains ; sous leur grossièreté apparente, ce sont des disciples qui marchent avec la conviction qu'ils vont au but indiqué par le maître. Et pour les saints, les martyrs, quelle variété d'expressions, qui ne prend rien à l'antiquité, mais à la méditation des écritures et des évangiles, où à chaque verset est mêlé le divin à l'humain !

D'autre part, le retour vers les arts et la littérature des anciens, indépendamment de l'influence que ce retour avait sur la forme et le style de la peinture, eut encore une autre conséquence : les peintres, sans délaisser leur sentiment naturaliste, se mirent souvent à choisir leurs sujets en dehors des livres religieux ; ils étendirent le champ de leurs interprétations ; ils représentèrent des scènes de l'histoire ancienne ; ils puisèrent dans la mythologie et eurent recours, pour exprimer leurs pensées philosophiques et morales, à l'allégorie, genre qui devenait très à la mode et dans lequel ils introduisaient les divinités du paganisme.

C'est par le fait de cette ferveur pour l'antiquité qu'à partir du XVe siècle on voit Fra Filippo Lippi, Filippino, son fils, Sandro Botticelli, Massaccio, Andrea Verocchio, Mantegna, Giovanni Bellini, Signorelli, les Ghirlandajo et tant d'autres enrichir leurs compositions, avec un amour studieux, de toutes sortes de motifs d'architecture antique, ce qui donne à leurs œuvres, avec la perspective nouvellement découverte, un si bel aspect ; et poussés par le même esprit archéologique, ils essayaient aussi à habiller leurs personnages à la grecque et à la romaine.

Par ces genres de travaux la peinture peut indiquer encore jusqu'à un certain point quelle était la manière de vivre à ces époques ; on dirait qu'on vivait surtout hors de la maison, ou du moins qu'on pensait à décorer les églises, les couvents, les cimetières, les maisons communes, les rues et nullement, ou bien peu, les intérieurs des habitations. Les peintres, par les sujets qu'ils traitent, ne nous enseignent guère l'histoire de leurs temps ; mais ils aiment à nous faire connaître leurs contemporains par leurs portraits et leurs costumes, qu'ils introduisent partout. Leurs sujets de prédilection, qui indiquent bien le courant des idées d'alors, ils les tirent des écritures saintes ; puis ce sont les allégories religieuses ou philosophiques et morales, dont la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes* et le *Parnasse* de Raphaël seront assurément la plus haute, la plus sublime expression.

Tous les peintres du XVe siècle furent des chercheurs, des amoureux passionnés de toutes les découvertes qui se faisaient autour d'eux : perspective, anatomie, emploi de l'huile dans l'application de la couleur. C'est pourquoi, dans cette belle pléiade d'artistes, chaque peintre apporte sur son prédécesseur un progrès

réel, jusqu'à l'arrivée du plus sublime de tous, Léonard de Vinci, qui fut, comme on sait, un savant, un ingénieur, en même temps qu'un peintre, puisque la peinture ne fut pas l'unique occupation de ce vaste génie. Et tous ces colosses qui apparaissent à la fin du XVe siècle, les Michel-Ange, les Raphaël, les Giorgion, les Titien, les Corrège ont trouvé, comme aliment à leur génie, de même que leurs devanciers, une ardeur dévorante pour les choses de l'antiquité, pour l'étude de la nature, et de plus les progrès accomplis depuis Giotto.

Et à la fin du XVe siècle, quand on se fut pris d'enthousiasme pour la statuaire antique et que sous le coup de cette passion la peinture s'adonna à l'étude du nu, qui finit par avoir toutes ses faveurs, il faut remarquer que le sentiment religieux s'appropria encore ces nouveaux éléments, les adapta à ses croyances ; et naquit alors avec cette méthode un nouvel art chrétien aussi original qu'expressif, et qui sut rendre à son tour la simplicité, la grandeur de l'ancien testament, la majesté terrible des prophètes et la mansuétude, l'espérance, la consolation du nouveau testament. Ce nouvel art chrétien créa aussi ce type si particulier de la Vierge mère du Christ, qui n'avait rien de la déesse antique ni de la vierge mystique et un peu grande dame du moyen-âge, type plein de jeunesse, de chasteté, de grâce et de beauté réelle, et pourtant bien divine, tout en n'ayant rien d'archaïque. C'est la gloire de Léonard de Vinci et de Raphaël d'avoir réalisé ce type, toutefois déjà entrevu par leurs prédécesseurs.

On doit reconnaître que le culte catholique se prêtait à merveille à cette nouvelle formule de l'art ; il aimait la pompe, le décorum, le cérémonial, les manifestations extérieures ; et, partant de là, cet art de la seconde moitié de la Renaissance, art surtout décoratif, procédant par des formes développées, des mouvements toujours en dehors, des corps groupés, formant de grandes masses, reflétait encore les croyances religieuses dans leurs démonstrations et leurs témoignages publics.

Toujours est-il que la statuaire antique eut une action énorme sur la peinture italienne au commencement du XVIe siècle ; et on pourrait dire que son influence fut telle que, si Michel-Ange n'avait pas vu le torse du Belvédère, il n'aurait jamais donné cette force, cette exubérance de forme et de mouvement à ses figures des tombeaux des Médicis ni à celles du *Jugement dernier*.

Toutefois, au sujet des écoles de Venise et de Parme, il y a des restrictions à faire pour ce qui est de l'influence des marbres antiques : séduits par la couleur, par l'éclat de la lumière, emportés par le jeu de la brosse et les séductions des empâtements, ces peintres de Venise et de Parme n'avaient pas, à proprement parler, la préoccupation de la forme ni de la belle cadence des compositions, ainsi que l'avait l'école florentine. La pureté, l'élégance des contours d'une statue grecque n'était ce qui retenait leur attention ; cependant l'amplitude, le caractère de son mouvement les séduisait ; mais c'est particulièrement l'étude de la couleur, du rayonnement du soleil sur les objets, qui les captivait ; et c'est surtout de ces belles gerbes de lumière, de leurs couleurs éclatantes et cependant harmonisées qu'étaient frappés les Giorgion, les Titien, les Corrège, les Paul Véronèse.

Il est encore à noter que le milieu offrait aux artistes de la Renaissance tous ces beaux types des figures qu'on rencontre dans leurs œuvres, au temps où ils se sont mis à introduire le nu avec abondance dans leurs compositions, comme le firent principalement Michel-Ange et Raphaël. Toute cette musculature grandiose de la chapelle Sixtine, les Adam et Ève, les prophètes, les damnés et les élus, et les dieux et les déesses de la Farnésine, et cet air de rêverie tout italienne que les peintres de cette époque ont répandu sur le visage des anges et des jeunes hommes, tout cela c'est la beauté humaine de ce pays que le génie de ses maîtres a immortalisée.

Au commencement du XVI[e] siècle, la révolution s'était opérée ; le moyen-âge était vaincu ; l'antiquité artistique, littéraire et philosophique avait reconquis son ancien empire ; et ainsi la peinture en Italie pendant la Renaissance représente cette préoccupation des intelligences d'élite dans le domaine des arts et des lettres ; elle est en plus la vive manifestation de ce goût associé aux croyances religieuses ; et le pontificat de Léon X peut être considéré comme le moment où ce goût est arrivé à sa plus haute expression. N'est-ce pas aux fêtes d'intronisation de ce pontife (1513) qu'on vit des statues antiques servir de motifs de décoration dans les rues de Rome où passait le cortège ? La peinture avait complètement délaissé ce qui était resté longtemps des traditions bysantines et de l'enseignement des deux derniers siècles ; et elle alliait l'étude de l'antique à l'observation de la nature, avec une

ampleur et une hauteur de style qui lui vaudra l'admiration de la postérité.

Pourtant le même pays ne produira pas toujours, d'une manière permanente, les mêmes phénomènes artistiques. Ainsi, à la fin du XVIe siècle et pendant le XVIIe, époque du déclin de la peinture en Italie, les mœurs avaient peu changé, le milieu physique était semblable et les croyances religieuses étaient aussi ardentes ; l'amour des lettres, des sciences et de la belle antiquité emflammait toujours les intelligences. A ce moment les papes, les cardinaux, les grands seigneurs, les ordres religieux faisaient décorer les églises, les palais, les couvents ; les peintres avaient encore à leur disposition le même corps humain dont les artistes de l'âge précédent avaient reproduit le beau caractère ; ils avaient à représenter les mêmes scènes de la Bible ou du nouveau testament avec tout ce qu'elles pouvaient offrir à leur imagination d'idéal sublime et divin ; le paganisme d'Homère et de Virgile leur fournissait toujours une infinité de fictions héroïques ou gracieuses, et cependant la peinture périclitait. Après le dernier éclat des Carrache, du Dominiquin, du Guide, de Salvator Rosa, on rencontra encore Pietre de Cortone, Carle Maratte, Romanelli, Luca Giordano, Tiepolo : et bientôt l'école italienne eut vécu. C'est qu'après ce prodigieux épanouissement la faculté artistique de ce peuple s'était lassée ; comme un arbre après la plus belle récolte, la sève était épuisée.

Toutefois l'état social, le caractère d'un peuple ont tant d'influence sur les arts que, pendant la période de décadence, on observe dans les œuvres des artistes les mêmes défauts que renferme cette société. Ainsi la peinture italienne, au temps de sa décroissance, indique bien un certain côté du caractère de ce peuple : sa passion pour le clinquant et le faste. Les peintres dans leurs compositions donnent une importance exagérée aux draperies qui deviennent flottantes, vides et sèches ; les chairs sont exécutées avec promptitude et audace, quelquefois elles ont de la bouffissure, souvent le maniéré et l'affèterie tiennent lieu de grâce et de beauté, et l'emphase prend la place de la grandeur. Phénomène, au reste, que l'on pourra constater au déclin de toute école de peinture.

La Peinture au moyen-age en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Angleterre et en Espagne.

La peinture en France n'avait jamais été abandonnée. Charlemagne avait ordonné que l'intérieur et l'extérieur des temples fussent décorés de peintures pour l'instruction et l'édification des peuples, et les évêques et les religieux avaient toujours fait décorer leurs églises, leurs couvents, de peintures, de vitraux colorés, de tapisseries et de mosaïques. Dès le XIIe siècle, la peinture à fresque se montre la digne émule de l'architecture et de la statuaire; c'est la plus belle époque de la peinture décorative en France pendant le moyen-âge. Les églises de Saint-Savin, de Saint-Philibert de Tournus, du Liget, de Saint-Martin de Laval, de Rocamadour. montrent encore de beaux restes de ce genre de peinture dont l'inspiration est due à la foi ardente de cette époque.

Il y a évidemment, dans ces décorations picturales du XIIe siècle, une influence qui vient des peintres grecs du Bas-Empire, de Constantinople; mais ce sentiment bysantin, les moines artistes du XIIe siècle l'ont rajeuni, en donnant aux personnages des mouvements plus vrais, et aux têtes les physionomies de leurs contemporains; et il y a tout lieu de s'étonner que ce grand art se soit arrêté si vite. Car à partir du XIVe siècle les peintres de fresques ont perdu de vue les beaux ensembles; il ont donné, de plus en plus, de l'importance aux détails et aux ornements, comme faisait déjà l'architecture gothique, et ont montré un goût manifeste pour les vêtements chargés de broderies et de blasons.

Ce goût du luxe, ils l'avaient puisé dans les mœurs. En effet, Philippe III le Hardi, dès 1279, et Philippe IV le Bel, en 1284, firent des tentatives de lois somptuaires. Assurément ces ordonnances eurent plutôt un caractère fiscal que moral; mais elles dénotent toutefois à quel point le luxe s'était développé, puisqu'on pensait à l'imposer. Il est à croire que ces essais de répression du luxe ne réussissaient guère, car nous voyons la richesse des habits prendre au XIVe siècle une extension extraordinaire soit dans les houppelandes larges et fourrées, soit dans les étoffes de soie et d'argent.

L'influence des Flandres, avec lesquelles la guerre nous avait mis en rapports continuels au commencement du XIVe siècle,

n'était sans doute pas étrangère au développement du luxe chez nous ; notre luxe n'était rien auprès du leur. On connaît le dépit de la reine Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, à son entrée à Bruges en 1302. En voyant les riches toilettes des bourgeoises de cette ville, elle dit au roi son mari : « Je croyais paraître ici comme la seule reine, mais je trouve plus de six cents femmes qui pourraient ici me disputer cette qualité par la richesse de leurs habits ». Et l'engouement des étoffes brodées, de l'ornementation, de la richesse des vêtements et du mobilier prendra chez nous sa plus grande extension sous l'influence des ducs de la maison de Bourgogne, qui furent pendant un siècle environ les plus puissants princes de l'Europe (1364-1477).

Au moyen-âge, la peinture était employée à décorer les églises et des salles de châteaux ; mais elle s'était introduite dans la vie intime sous une forme plus discrète, sous le nom d'enluminure de missels, de psautiers, de livres de piété et de toutes sortes. D'ailleurs, ce bel art, qui venait en partie de l'antiquité, avait toujours été pratiqué en Europe : dans les couvents de France, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Italie, les moines étaient d'habiles miniaturistes. Au moyen-âge on aimait extrêmement les livres, et, en dehors de ces pieux artistes, la corporation des enlumineurs était nombreuse au commencement du XIVe siècle. Dante les avait remarqués quand il vint à Paris en 1306. Les livres d'histoires, de droit, les fabliaux, les romans, les calendriers étaient enluminés d'images et d'ornements ; et toutes ces enluminures de manuscrits, qui nous sont parvenus, sont de précieux témoignages de ce que savaient faire ces artistes et du goût de ceux qui leur faisaient ces commandes. Mais il faudra attendre Jean Fouquet pour avoir les plus belles manifestations de cet art.

Lorsque vous regardez une peinture, un vitrail, une miniature, une tapisserie, et cela à n'importe quelle date du moyen-âge, vous êtes saisis par le caractère de grandeur, l'expression dramatique, les naïvetés bizarres ou charmantes, les fantaisies les plus désopilantes, les preuves d'ignorance évidentes, et, planant sur le tout, la liberté la plus désordonnée. Eh bien, les mêmes défauts, les mêmes qualités, les mêmes tendances, vous les trouvez dans les mœurs. Le moyen-âge avait sa grandeur morale et poétique ; on était soumis au dogme du catholicisme, on était d'une piété convaincue, mais à côté il y avait une sorte d'esprit d'indépendance qu'on aper-

cevait sous les formes les plus diverses : tout indiquait une société qui commençait. Le moyen-âge, avec toute sa poésie, son imagination, son immense travail intellectuel, sortait tout récemment des Gaulois, des Francs, des Germains : on n'avait pas encore cette sorte de culture de l'esprit qui sait mettre un frein au débordement des passions et de la gaîté. Les anciens ne valaient pas mieux que les gens du moyen-âge ; mais, en fait d'art, ils aimaient le décorum, et sur leurs temples on ne trouve pas de motifs licencieux. Nous l'avons déjà dit, c'est la mesure qui manquait aux gens du moyen-âge. Ils exprimaient tout comme cela se présentait à leur esprit, à leurs sens, sans ordre, sans retenue, sans choix, même quand il s'agissait des choses de la morale.

Au XIVe siècle, ce genre d'esprit prend un développement extraordinaire ; des indices d'indépendance se montrent partout. Sous le règne de Philippe le Bel, on voit apparaître les institutions les plus singulières, les plus étranges : les corporations de la Basoche du Parlement et du Châtelet, avec leurs fêtes et leurs cérémonies, où la religion, les facéties, les obcénités se heurtent, se déploient, s'étalent à la grande joie des spectateurs. La fête des Fous, les moralités, les mystères sont tissus de bizarreries, d'excentricités, d'inconvenances. Des acteurs nus représentent Adam et Ève : et Jésus et Marie coudoient des personnages mythologiques. Et ce dévergondage d'imagination, d'érudition même, de joyeuseté, où les sens avaient tant de part, se manifestaient sous toutes les formes et dans tous les lieux : dans les palais, dans les cathédrales, dans les carrefours. Les fabliaux, les romans, les chroniques sont remplis de cette verve grossière, satirique, dramatique et souvent pathétique, qu'on retrouve dans Rabelais et dans Shakespeare, qui, bien que venus au XVIe siècle, sont les deux représentants les plus accomplis, les plus caractéristiques de tout ce génie du moyen-âge.

La peinture se ressentait, sans aucun doute, de ce désordre d'imagination. Ainsi, parce qu'on avait le sens dramatique, on outrait les mouvements, surtout à partir du XIVe siècle ; on arrivait à la contorsion, et aux femmes aux hanches déhanchées, aux ventres en avant ; on cherchait l'expression des sentiments, et on tombait dans la grimace ; et on exagérait les traits des visages qu'on voulait rendre terribles ou pathétiques, comme le montre le rétable, dessiné sur toile, de Charles V, exposé au musée du Louvre.

Le moyen-âge était très impressionnable, et il n'avait pas toujours de bornes dans la traduction des émotions qu'il essayait de dépeindre. Il avait le génie à la fois religieux, dramatique, libertin et studieux ; ces qualités et ces défauts se manifestaient dans la plupart des œuvres de cette grande époque ; mais il rendait toute cette diversité de sentiments avec naïveté, ce qui fait que nous lui pardonnons ses écarts de goût ; et même cette naïveté est exprimée souvent avec tant d'art que nous ne pouvons retenir notre admiration.

Il est certain qu'à partir du XIV[e] siècle la peinture en France était en retard sur l'Italie, l'Allemagne et la Flandre. La France avait eu son grand mouvement architectural, dont les évêques et les villes avaient été les promoteurs; et maintenant la peinture perdait le grand caractère qui l'avait distinguée aux XII[e] et XIII[e] siècles; mais l'art de l'enluminure prospérait toujours, augmentait sa vogue dans sa clientèle de grands seigneurs, de religieux, d'ecclésiastiques et de bourgeois.

En Espagne et en Angleterre, ce sont à peu près les mêmes phénomènes; on faisait quelques peintures gothiques, toutefois sans efforts pour sortir de la tradition. Enfin on peut dire en un mot qu'en France, en Espagne et en Angleterre, le moment de la peinture proprement dite n'était pas encore venu.

Cependant à la fin du XIV[e] siècle, commençait en Allemagne et dans les Pays-Bas cette belle école de peinture de meister Wilhem, de meister Stephan et des frères Jan et Hubert Van Eyck, école qui allait florir en attendant l'éclosion de la Renaissance proprement dite. On peut expliquer en partie les progrès de la peinture allemande à la fin du XIV[e] siècle par les rapports que l'Allemagne avait toujours eus avec l'Italie à cause de ses prétentions politiques sur ce pays depuis le démembrement de l'empire de Charlemagne.

Quant aux Pays-Bas, ils étaient très industrieux, ils avaient extrêmement développé leur commerce, par cela leurs relations extérieures ; et, comme dans une société tous les progrès se tiennent infiniment, l'art de la peinture avait progressé dans les mêmes proportions chez ce peuple très artiste ; on peut juger de la supériorité de son art au commencement du XIV[e] siècle, en pensant aux frères Van Eyck, à toutes leurs œuvres merveilleuses et à leur école.

Dans un autre ordre d'idées, le milieu imprimait aussi son caractère ethnologique sur les physionomies des personnages que les peintres représentaient dans leurs compositions. Ainsi, dans les tableaux, les peintures murales ou celles des manuscrits, on reconnaît parfaitement les types que nous voyons tous les jours ; les femmes et les hommes du XIVe et du XVe siècles ressemblent aux hommes et aux femmes du XIXe siècle ; les types n'ont pas changé ; c'est la même expression, ce sont les mêmes allures, la même tournure, les mêmes attitudes ; il n'y a que les habits qui diffèrent ; et les vierges et les saints sont des bourgeoises et des bourgeois dont nous rencontrons aujourd'hui les descendants. De plus, toutes ces peintures portent l'enseigne de leur milieu par les costumes, par des détails de mœurs qui font revivre tous ces temps éloignés.

Le moyen-âge était une époque essentiellement religieuse. En même temps qu'on s'appliquait avec une grande activité, comme nous l'avons déjà dit, aux lettres, à l'enseignement théologique, aux arts, aux sciences expérimentales sous la forme de l'alchimie, on voyait Dieu en toutes choses ; et cette grande et belle croyance se manifestait dans les œuvres de la peinture ; dans les représentations des scènes de la Bible, des Évangiles, de la vie des Saints, on sentait la conviction, l'ardeur de la foi qui avait guidé la main de l'artiste. Au moyen-âge le christianisme avait toujours été empreint de mysticisme. Il se rencontrait des âmes pieuses, désillusionnées, qui se détachaient du monde pour rentrer en soi, et qui, une fois dans cette forteresse intérieure, ne pensaient plus qu'à Dieu. Ce sentiment de mysticisme s'accentua encore davantage au XVe siècle sous le coup des malheurs du temps ; et il fut l'inspirateur de l'*Imitation de Jésus-Christ*, livre de consolations par excellence, rempli de tristesse et de résignation. Les peintures d'alors ont parfaitement rendu ce sentiment de renoncement par cette sorte d'indifférence avec laquelle ils traitaient la beauté corporelle. Quand ils représentaient le corps du Christ sur la croix, ou Adam et Ève, ils les faisaient maigres et étiolés. Chez eux ce mysticisme dans la forme était sincère ; l'esprit d'ascétisme, d'abnégation animait, vivifiait leurs ouvrages ; et la vivacité de leur foi s'y reflétait toujours, quelquefois avec talent, quelquefois dans un travail inexpérimenté. La beauté du visage, ils la méprisaient également. Aussi n'avaient-ils garde de l'exprimer sur leurs pieux personnages.

En vrais cénobites, en moines qui eussent travaillé dans leurs cellules, ils semblaient ignorer les séductions mondaines. Ils n'avaient pas horreur de la laideur physique; tout ce qu'ils recherchaient, c'était la beauté spirituelle, l'image d'une âme pure détachée des attraits de ce monde. Dans leurs tableaux votifs, les abbés sont pleins de contrition ; leurs vierges sont d'honnêtes et austères bourgeoises qui brillent de toutes les vertus bénignes ; et les saints et les donateurs vivent tous en Dieu.

Et tant que les peintres de la France, des Pays-Bas, de l'Allemagne ont été laissés à eux-mêmes, tant que l'Italie n'était pas venue les tirer de leurs pieuses contemplations, il sont restés les fidèles interprètes de la dévotion intime, sans ostentation ni éclat, de leurs contemporains.

Enfin tous ces traits de mœurs, de coutumes bizarres, de liberté, de licence d'une société encore jeune, les types particuliers du milieu, les croyances religieuses, tout se retrouve dans l'art de la peinture pendant cette époque de transition.

La Renaissance en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Espagne et en Angleterre.

A l'idée de la Renaissance, on voit reparaître les beaux marbres de l'antiquité ; et quoiqu'ils soient souvent bien mutilés, leur beauté vieille de vingt siècles est toujours brillante de jeunesse. Les écrivains d'Athènes et de Rome reparaissent vivants d'actualité, on revit avec eux, ils redeviennent nos familiers. On parle grec et latin, non pas le latin un peu lourd de la scolastique, mais celui d'Horace, de Virgile et de Cicéron ; on s'éprend d'enthousiasme pour Platon, on refait connaissance avec les poètes de la Grèce :

Trois mille ans ont passé sur la cendre d'Homère,
Et depuis trois mille ans Homère respecté
Est jeune encor de gloire et d'immortalité [1].

Tous ces glorieux revenants se réchauffent au soleil de l'Italie ; et l'invention de l'imprimerie arrive à point d'une façon merveilleuse pour l'expansion de tous leurs chefs-d'œuvre.

[1] Joseph Chénier.

Ce mouvement de la Renaissance, pour l'expliquer philosophiquement, n'a pas été autre chose que le réveil de l'antiquité et la destruction du génie du moyen-âge. Cette longue et belle époque du moyen-âge avait inventé de toutes pièces un art bien à elle, qui avait aussi sa sublimité. Seulement, au moyen-âge, c'était l'idée, le sentiment, l'imagination, le sens moral qui était d'abord le moteur de toutes les manifestations de l'esprit humain; la forme, la mesure, le côté plastique venait après et ne se rencontrait pas toujours. Sa littérature, ses arts, même l'architecture qui était son art le plus complet, le manifestent à chaque pas. C'était l'idée morale qui faisait agir les artistes; et, pour prendre un exemple, de là ces statues quelquefois gauches et un peu raides, et cependant qui parlent si profondément à l'esprit et à l'imagination. Ses chroniqueurs manquent de méthodes; et pourtant comme leurs récits sont vrais! comme leurs personnages sont vivants! comme ils décrivent les mœurs, les batailles! tout, chez eux, remue, palpite et intéresse. Chez les anciens, le procédé était contraire : assurément ils intéressaient, et ils y pensaient; mais, par leur génie naturel, ce qui les charmait en premier lieu, ce qui les préoccupait tout au moins à un degré égal, c'était la construction, l'équilibre des lignes ou des périodes, enfin l'harmonie des proportions.

Eh bien! la Renaissance a été, pour nous autres Occidentaux, le rude apprentissage de cette nouvelle voie; nous nous essayions à abandonner le sentiment, si nous osons dire, à procéder par la forme, à laisser le côté moral au second plan et à nous préoccuper avant toute chose de la conception plastique. Ce travail a été difficile; pour l'instant, nous y avons échoué sur bien des thèmes; et la peinture a été un de ceux-là.

La renommée des gloires artistiques de l'Italie s'était répandue en France bien avant les guerres d'Italie de Charles VIII et de Louis XII (1494-1513). Mais à partir de ce moment et surtout de François Ier, l'invasion de l'art italien est un fait accompli chez nous. Alors nous assistons à l'abandon de nos anciennes méthodes, à l'implantation définitive d'un art étranger. Nous brûlons ce que nous avons aimé; nous adorons de nouveaux dieux, ou plutôt les dieux de l'antiquité. François Ier donna à ce grand mouvement une impulsion considérable; il appela en France des artistes italiens, Léonard de Vinci, Primatice, Rosso,

André del Sarte, l'architecte Serlio; il fonda à Paris le Collège de France pour la diffusion des langues anciennes; il fut le premier roi qui s'entoura d'une cour proprement dite : il aimait les réunions des grands seigneurs et des dames, le commerce des artistes et des poètes; lui-même faisait des vers, et l'on connaît les contes de la reine de Navarre, sa sœur. D'ailleurs, tous les Valois ont aimé les arts; François II, Charles IX et Henri III, ces deux derniers avec leurs défauts et leurs crimes en plus, étaient bien par leur mère, Catherine de Médicis, de vrais Italiens.

Sous François Ier, l'amour du luxe était excessif. A l'entrevue du camp du Drap d'Or (1520), entre le roi de France et Henri VIII d'Angleterre, la profusion des armes richement damasquinées et ciselées, et des étoffes dorées fut si grande que Martin Dubellay dit spirituellement que beaucoup de gentilshommes apportèrent à cette entrevue leurs moulins, leurs prés et leurs forêts sur leurs épaules. Le goût des arts, au milieu de ces fêtes, de ces réunions princières, s'accroissait de plus en plus. Une des gloires de François Ier, après celle d'avoir lutté contre Charles-Quint, fut d'avoir fait élever ou commencer tous ces merveilleux châteaux, où participe plus ou moins directement le génie italien mêlé au génie français, Fontainebleau, Chambord (par l'architecte Pierre Nepveu), Chenonceaux, Saint-Germain, Madrid, Folemberg près de Laon, Villers-Cotteret et le nouveau Louvre (par Pierre Lescot). Des grands seigneurs voulurent imiter le roi; entre autres, le connétable de Montmorency fit bâtir Chantilly et Écouen.

La passion de l'architecture continua après la mort de François Ier (1547); Henri II, son fils, demanda à Philibert Delorme les plans des châteaux d'Anet, de Meudon et de Saint-Maur; Catherine de Médicis lui confia, en 1564, la construction des Tuileries, et le même architecte travailla d'autre part au palais de Fontainebleau. Et tous ces monuments allaient se couvrir de dieux, de déesses et de héros antiques, selon les idées du temps.

Mais si l'architecture a enfanté les chefs-d'œuvre que nous venons de signaler, si la sculpture a donné Jean Goujon, avec sa *Diane* aux grandes lignes et rayonnante de jeunesse, Germain Pilon, Jean Bologne, qui vécut toujours en Italie, Jean Cousin, Barthélemy Prieur, Guillaume Berthelot, Simon Guillain, Jacques Sarrazin, la peinture ne peut nous offrir que des noms d'une valeur secondaire. Nous répondrons tout de suite à l'objection

qu'on pourrait nous faire au sujet de François Clouet et de son école (1500-1572). François Clouet, descendant de Flamands, continuait à peindre dans la manière des Van Eyck et de Hemling, en ajoutant quelque chose de français : plus de lumière et plus de grâce. En somme il était un dernier représentant de l'ancienne méthode, sans jamais avoir pensé à imiter les Italiens.

La seconde moitié du XVIe siècle a été pour la France une époque de luttes religieuses et politiques. Au milieu de toutes ces rivalités, de ces ambitions, de ces crimes inspirés des théories de Machiavel, le doute, un certain scepticisme avait envahi quelques esprits ; et Montaigne écrivait ses *Essais,* reposantes causeries, délicieux bavardage tout tissé de citations latines et dans une langue jeune, d'un tour harmonieux. Dans les lettres proprement dites, le poète du Bellay disait qu'il fallait refaire la langue française sur les deux bases du grec et du latin ; Ronsard voulait forcer la muse française à chanter en grec ; et, dans la peinture, les peintres Jean Cousin, Gourmont, Dubois (naturalisé Français), Fréminet et leur école, l'école de Fontainebleau, faisaient aussi de l'art grec et romain à la manière déjà en décadence de Raphaël et de Michel-Ange.

Cependant il ne faut pas s'étonner si, dans cette grande transformation artistique de la Renaissance, la peinture tient chronologiquement le dernier rang. Dans toute société, c'est l'architecture qui marche la première ; puis vient la sculpture pour la compléter, pour l'ornementer. Au XVIe siècle c'est le même phénomène qui se produisit, et il faudra attendre le XVIIe pour juger du travail de l'âge précédent.

Chez nous, le protestantisme n'eut aucune influence sur les arts ; mais, en Allemagne, l'apparition de la Réforme fut préjudiciable à l'art de la peinture : elle rompait avec l'église romaine, elle ne reconnaissait pas le pape, elle abolissait les vœux monastiques, le célibat des prêtres et rejetait le culte des saints, toutes institutions et toutes croyances qui avaient inspiré les peintres et formé le thème séculaire de tous les tableaux. Cette réforme religieuse, par la simplicité de son culte, de ses temples, et aussi par les guerres civiles qu'elle motiva, peut être accusée en partie d'avoir porté un coup mortel aux écoles allemandes du XVIe siècle, des Wohlgemuth (1434-1519), des Lucas Cranach (1472-1553), des Albert Durer (1471-1528), des Holbein (1493-1554). D'ail-

leurs, l'Allemagne n'était pas un terrain propice au mouvement de la Renaissance; malgré ses incursions militaires incessantes en Italie, elle était restée teutonique. C'est que le génie germain a toujours été récalcitrant au génie latin ; il n'a rien pris à ce dernier, bien que le contact fût continuel. Il a gardé son alphabet gothique ; sa littérature moderne ne date guère que d'un siècle ; et les sept grands électorats de l'Empire, de création toute féodale, ne furent détruits qu'après la bataille d'Austerlitz, en 1805.

Or, les Allemands du XVIe siècle étaient peu aptes à comprendre les beautés de l'art antique, art de proportion, de pondération, d'élégance dans le mouvement, dans la forme et dans l'unité, qu'apportait la Renaissance enfantée par le génie de l'Italie. Aussi, après ces maîtres allemands que nous venons de citer, la peinture périclita complètement en Allemagne. Ces maîtres pourtant avaient des élèves; et ceux-ci, emportés par le mouvement nouveau, venu de la péninsule italique, eurent l'ambition de le suivre; ils voulurent se faire italiens ; mais, à part quelques succès individuels, leur tempérament germain regimba ; et le résultat ne fut pas à la hauteur de l'effort : la vieille école allemande avait vécu ; et l'on ne vit plus, de temps à autre, dans l'espace de deux siècles, que quelques peintres de talent.

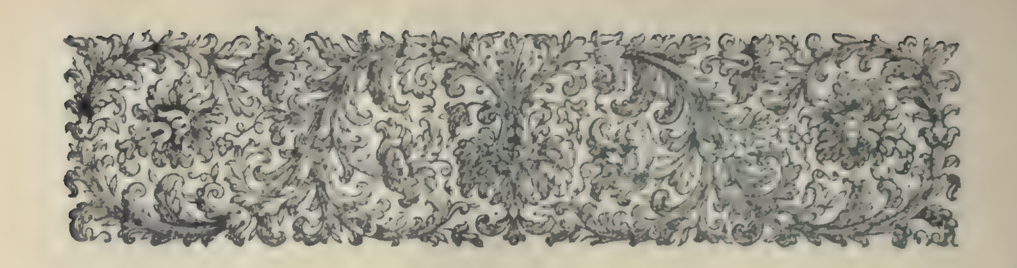
La Renaissance eut les mêmes effets en Flandre et en Hollande sur les écoles des Van Eyck, des Hemling, des Matsys, des Mabuse. Les descendants de ces maîtres abandonnèrent leur manière gothique, ils tournèrent leur regard vers l'Italie, ils l'imitèrent autant que leur éducation belge et batave le leur permettait ; et ici encore leurs tentatives furent infructueuses en tant que résultat immédiat; car l'on sait les illustres écoles, hollandaise et flamande, qui allaient naître au siècle suivant.

La Renaissance, pas plus en France, en Espagne, en Angleterre que dans les Pays-Bas, ne produisit en peinture d'œuvres de premier ordre ; elle fut pour cet art, comme pour la philosophie, une époque de transition, de tâtonnement, d'essais et surtout d'émancipation. Son mérite fut d'avoir préparé les écoles du XVIIe siècle ; et, malgré le regret que l'on peut avoir de la disparition du grand art des Van Eyck et d'Albert Durer, il ne faut pas oublier qu'elle ouvrit un vaste champ à la peinture en l'affranchissant des méthodes un peu circonscrites que lui avait léguées le moyen-âge.

Par l'étude de l'antiquité, qu'elle renouvelait, la Renaissance enseignait les beautés du corps humain qu'on avait négligé jusqu'alors ; elle le faisait connaître sous toutes ses formes, dans toutes ses attitudes ; et, avec son esprit d'indépendance, elle allait créer hors de l'Italie, et dans la grande acception du mot, la peinture moderne, c'est-à-dire cette peinture qui interprétera toutes les situations de la vie, tous les sentiments, toutes les passions, toutes les croyances de l'homme, avec la physionomie des milieux où il s'agite.

(A suivre). EUGÈNE A. GUILLON.





BRACQUEMOND



La réouverture du musée du Luxembourg après le remaniement annuel réservait aux amateurs d'estampes une agréable surprise. Dans le nouvel aménagement, une salle a été consacrée à la gravure et servira désormais à des expositions d'estampes contemporaines, périodiquement renouvelées. C'est par l'œuvre gravé de Bracquemond qu'a été inaugurée cette série d'expositions. On ne pouvait faire un meilleur choix : non qu'il n'y ait d'autres graveurs actuellement dont la valeur ne soit incontestée ; mais, entre tous, Bracquemond est celui dont l'œuvre nous semble offrir l'expression la plus complète de l'art de la gravure à notre époque, résumer l'estampe contemporaine en ses genres divers. Dans la gravure originale, comme portraitiste, paysagiste, animalier, aussi bien que dans la gravure d'interprétation, Bracquemond, tout en affirmant sa puissante personnalité, montre une liberté de moyens rarement égalée, une franchise d'exécution tout à fait caractéristique, une étonnante justesse de vision, de fortes qualités de dessinateur, et,

dans la traduction des œuvres d'autrui, ce don de pénétration et d'assimilation qui lui permet d'interpréter les peintres les plus divers, Holbein comme Rubens, Ingres et Delacroix, Millet et Meissonier, Leys et Gustave Moreau, Corot et Th. Rousseau.

Né à Paris en 1833, Félix Bracquemond débuta chez un éditeur de lithographies commerciales. Il entra ensuite à l'atelier de Joseph Guichard pour apprendre la peinture, et se mit en même temps à étudier l'eau-forte : pour un de ses premiers essais, il copia une estampe de Boissieu, l'*Anesse et son ânon* ; il avait alors seize ans. Trois ans après, il se révélait par une pièce hors ligne, devenue célèbre dans le monde des amateurs, le *Haut d'un battant de porte,* qui la plaça du coup au premier rang des rénovateurs de l'eau-forte [1]. Cette estampe fut suivie par beaucoup d'autres, où s'accusent une facture déjà magistrale, une connaissance approfondie du dessin et une imagination hardie ; d'aucunes conçues dans un esprit satirique, telles que *Margot la critique,* le *Corbeau,* le *Canard,* etc. [2]

Dès les premiers temps où il s'adonna à la gravure, Bracquemond exécuta d'après nature les portraits de nombre de ses camarades et de ses amis ; à ces effigies *ad vivum,* il excellait à donner un caractère d'un accent et d'une intensité d'expression saisissants : on ne saurait oublier, après les avoir vus une fois, le portrait de Comte, le fondateur de la religion de l'humanité, d'après son maître Guichard ; non plus que ceux de Daubigny, d'Alf. de Curzon, de Fantin-Latour, de Charles Méryon, de Baudelaire, d'Alex. Lafond.

En 1863, une commande de l'État fournit à Bracquemont l'occasion de donner la mesure de son talent de graveur et d'affirmer ses qualités de souplesse et de fermeté en interprétant un des chefs-d'œuvre du Louvre, l'*Érasme* de Hans Holbein, dont l'exposition du Luxembourg contient une précieuse épreuve du premier état qui, à lui seul, est une œuvre admirable. Quelque invraisemblable que le fait paraisse aujourd'hui, le jury du Salon de 1863 refusa cette planche.

Bracquemond fut, en 1872, attaché à la manufacture de Sèvres, qu'il quitta bientôt pour prendre la direction des travaux d'art

[1] Datée de 1852, cette pièce fut éditée en second lieu par Cadart et subit alors une transformation de date : sur les épreuves postérieures, on lit celle de 1865.

[2] Ces eaux-fortes ont été publiées dans l'*Artiste.*

d'une maison de céramique de Limoges, sans renoncer pourtant complètement à la gravure : de cette époque datent ses eaux-fortes de la *Terrasse de la villa Brancas à Sèvres*, et du *Pont des Saints-Pères*. En 1878, il renonça aux travaux de céramique pour s'adonner à nouveau presque exclusivement à l'eau-forte. Il produisit alors une série d'œuvres nouvelles qui consacrèrent définitivement sa réputation ; à partir de 1880, parurent successivement : le *Vieux Coq, Roseaux et Sarcelles*, l'*Inconnu*, le *Coq gaulois, Jeannot-Lapin*, l'*Arc-en-ciel*, les portraits d'*Edmond de Goncourt*, de *Jacques Bosch*, de *Léon Cladel*, d'*Ernest d'Hervilly*, etc.

Ses traductions du même temps comptent parmi les estampes les plus fameuses de notre époque ; il en est une même qui peut passer, à bon droit, pour le chef-d'œuvre de l'eau-forte contemporaine, c'est le *David*, d'après Gustave Moreau. Jamais ne se sont rencontrées dans une gravure plus de richesse et de délicatesse de coloration, unies à plus de souplesse dans la facture et dans les valeurs ; les plus subtiles affinités de tons, les précieuses recherches de la peinture de Gustave Moreau y sont rendues avec une pénétration inouïe, un art incomparable. Les amateurs prisent encore hautement ses gravures de la *Source* d'Ingres, de la *Rixe* de Meissonier, du *Boissy d'Anglas* de Delacroix, de la *Servante* de Leys, du *Printemps* de Millet, etc. L'exposition du Luxembourg offre au visiteur, par ce bel ensemble d'œuvres de premier ordre, un enseignement d'art très élevé. Parmi les pièces de moindre importance peut-être, mais d'une signification toujours magistrale, y figurent aussi une série d'illustrations pour Rabelais, des menus, des adresses, voire des *ex-libris* pour Asselineau, Bouvenne, Burty, Manet, Poulet-Malassis, etc., où la verve de Bracquemond se donne libre carrière et où s'accuse sa puissante originalité. Une curieuse série vaut d'être mentionnée spécialement, ce sont des épreuves des motifs de décoration composés par Bracquemond pour le service de faïence de Théodore Rousseau (1867). « Ces vigoureuses eaux-fortes, d'un puissant effet décoratif », écrit M. Henri Beraldi, « où l'artiste ne dit que le strict nécessaire, mais le dit avec une ampleur et une décision qui n'appartiennent qu'à un maître, doivent être tenues, tout simple décor de céramique qu'elles sont, pour un morceau capital de l'œuvre ».

Il est, dans l'œuvre gravé de Bracquemond, une curiosité unique : nous voulons parler d'une planche mesurant près

de deux mètres, exécutée en vue de l'application de la gravure à l'eau-forte à l'impression sur étoffe : cet essai, dont on connaît trois épreuves tirées au prix d'extrêmes diffcultés, représente un seigneur et une dame en costumes allemands du temps de la Renaissance et montre le parti que l'on pourrait tirer de l'application d'un tel procédé. Une autre des curiosités que présente l'œuvre de l'artiste, c'est la plaque de cuivre, mesurant 1 mètre 20 de haut, placée sur la tombe du graveur Méryon, au cimetière de Charenton, et sur laquelle Bracquemond a gravé une tête de mort avec deux flambeaux renversés, surmontant l'inscription : « Charles Méryon, né le 3 novembre 1821, mort le 14 février 1858, officier de marine, peintre-graveur ». Au-dessous de cette légende, le monogramme de Méryon, entouré des emblêmes de l'eau-forte, surmonte les armes de Paris[1].

Bien que nous nous occupions spécialement de Bracquemond comme graveur, nous ne saurions passer sous silence les faces très diverses de son talent : il sait être, à l'occasion, un décorateur original et habile, qu'il s'agisse de céramique, de reliure, d'ameublement ou de décoration d'intérieurs. Esprit inventif et dessinateur incomparable, il applique aux œuvres les plus diverses les multiples ressources de son savoir et de son expérience des choses de l'art. C'est ainsi qu'il travaille actuellement à la composition d'un mobilier qui, exécuté d'après ses plans, constituera une œuvre d'art d'une rare originalité et dont l'ornementation s'adaptera à merveille à sa destination pratique.

Pour compléter cette rapide notice et ajouter à la physionomie de ce puissant artiste un trait non négligeable, nous devons mentionner l'écrivain d'art apprécié, compétent et autorisé qu'est Bracquemond. Diverses brochures et de nombreux articles de journaux et revues constituent son bagage de critique. D'ingénieux aperçus, des idées essentiellement personnelles en art, de consciencieuses recherches, une longue expérience et une connaissance approfondie des sujets traités distinguent ses écrits ; nous citerons notamment : *Du dessin et de la couleur* (1 vol. Charpentier, 1885), *A propos des manufactures nationales de céramique et de tapisserie* (1891), *Rapport sur la gravure à l'Exposition universelle de 1889*, sa collaboration au *Rappel*, au *Journal des Arts*, au *Figaro*, une étude sur le

[1] Avant le scellement de la plaque sur la dalle du tombeau, il en a été tiré, à notre connaissance, deux épreuves.

dessinateur anglais Charles Kean, parue dans l'*Artiste* (mai 1891), et, tout récemment, les deux préfaces absolument remarquables des catalogues de la collection Goncourt. Aussi bien ceci nous sera une occassion de transcrire ici quelques réflexions intéressantes, émises par Bracquemond à propos des Goncourt :

En peinture, le survivant des deux frères était romantique, comme ceux dont il collectionnait les images. Les classiques l'intéressaient peu, et il ne songeait pas à opposer aux œuvres du romantisme celles d'Ingres, de Paul Delaroche et du réaliste Courbet.

Ingres : maître dans toute l'étendue du terme, par la pratique de la peinture et l'enseignement du dessin.

Paul Delaroche : historien, peintre littéraire dont l'œuvre n'atteint jamais, ou très rarement, que l'à peu près de l'art auquel il vise. Il semble que le supplice de Tantale ait été inventé pour lui.

Courbet : ouvrier de premier rang, qui acheva le désarroi jadis perpétré par David. Non pas que sa peinture soit médiocre, elle est au contraire excellente ; mais, dans ses discours, dans l'exposé de ses théories, il a la prétention d'avoir inventé la nature !

Quand on y réfléchit sans parti pris, inventer la nature est d'un comique énorme. Et pourtant cette prétention sert encore de réclame à différents groupes d'artistes naïfs et sincères.

Notons au passage cette appréciation de Bracquemond sur Rodin : les quelques lignes qu'il consacre à ce curieux artiste ont une toute autre portée que les dithyrambes outrés que certains journalistes se plaisent à entonner en son honneur :

Jamais, sans les admirer, je n'ai vu les deux portraits de Victor Hugo qu'il a gravés à la pointe sèche [1]. Avec un statuaire, le grand poète avait trouvé un dessinateur digne de lui. Rodin, le sculpteur, possède, dans toute sa plénitude, l'art mystérieux de traduire la nature. Il sait, sur le papier avec la plume du dessinateur, sur le métal avec la pointe du graveur, avec la terre, le bronze, le marbre du statuaire, il sait établir le plan, la base, l'unité des arts. C'est pour Rodin que j'écris le terme *plan*, et pour les rares dessinateurs, sculpteurs ou peintres, qui en comprennent le sens et les déductions.

Sur la technique de l'eau-forte, les planches de Jules de Goncourt sont une occasion, pour Bracquemond, d'exposer quelques observations dues à son expérience personnelle dans la pratique de ce métier délicat :

[1] L'*Artiste* eut la primeur de l'un de ces portraits, qu'il publia en avril 1885.

La raison de lettres *les Goncourt*, désigne l'intime et fraternelle association des deux écrivains. Quand il était à l'âge des projets d'avenir, Jules travaillait pour devenir peintre. Il étudiait le dessin, l'aquarelle, et cette double étude, poussée assez loin, lui avait permis, alors qu'il avait abandonné le dessin pour l'écriture, de donner à ses eaux-fortes la belle allure qui les distingue. Jules de Goncourt, dont ce n'était pas l'état, avait le talent d'un vrai graveur, la pratique du dessin sur le métal, tout à fait différente du dessin sur le papier. Cette différence vient de l'âpreté du métier de graveur, dont les instruments sont inexorables. Les outils de fer ne sont pas des crayons ; ils s'interposent entre la volonté du dessinateur et l'exécution du dessin.

Voici le problème pour l'eau-forte : il faut en concevoir le dessin, non seulement par la pointe qui trace des traits, *tailles* ou *griffonnis*, sur le vernis dont le métal est couvert, mais encore, et surtout, il faut prévoir l'action mordante de l'acide. Action qui, dans le creux du tracé ouvert par la pointe, fait fondre le métal comme l'eau fait fondre le sucre. Le métal est creusé, *gravé*, partout où la pointe a coupé le vernis. Et ici, qu'on y fasse bien attention : la couleur, le ton, les valeurs, — c'est le mot propre, — d'une eau-forte résultent des diverses profondeurs obtenues par l'acide et non pas par le tracé de la pointe.

La griffe du lion, symbole littéraire de l'entaille que le graveur creuse dans le cuivre, n'a pour instrument que la goutte d'eau-forte dont l'action est prépondérante dans la morsure. C'est par elle que réellement sont distribuées les valeurs, c'est-à-dire, — je le répéterai sans cesse, — le modelé, le principe général des arts.

Ce rapport entre le tracé du dessin sur le vernis et la morsure par l'acide, Jules l'avait compris dans toute sa virtuosité. La planche qu'il a gravée d'après Chardin, la *Timbale d'argent*, en est l'exemple le plus marquant. On peut dire que celle-ci est peinte : les touches, les coups de pinceau se voient. La diversité des valeurs est obtenue par la morsure. La pointe avait sans doute préparé le travail de l'acide ; mais, mordue à plat, cette planche aurait été plus que médiocre. Il n'y a pas seulement, dans cette eau-forte, l'indication, l'étagement des *plans*, des lignes d'un paysage ; ce que j'y vois est la compréhension générale d'un ensemble, celle des valeurs et de la couleur des morceaux.

Chardin, le grand peintre qui apporte à la forme des objets, des ustensiles de ménage les plus modestes, l'ampleur que les autres grands peintres placent dans la figure humaine, Chardin était traduit par un écrivain dans l'esprit même de sa peinture, sans *traits*, mais par des *lignes* et des *masses*, conformément au principe que l'eau-forte est un dessin gravé et n'est pas une *gravure*.

Cette préface, qui touche aux questions d'art les plus diverses, formule les idées de l'auteur sur l'art japonais :

Edmond débuta dans la recherche de l'estampe moderne vers 1880. Il n'a manifesté aucune tendresse pour la gravure sur bois qui lui paraissait faite non pas pour le carton ou le cadre, mais pour le livre. C'est par dépit contre le japonisme qu'il acheta ses premières eaux-fortes et lithographies. « Bientôt, me dit-il, on ne pourra même plus regarder les choses du Japon : les prix deviennent insensés ! »

Quelle source intarissable d'idées, d'aperçus différents nous offrait l'art japonais ! Rarement nous étions d'accord sur ce sujet. (On me permettra d'exposer la raison de nos discussions.)

Depuis longtemps j'étais et je suis resté retour du Japon. Certes, ma sympathie, mon admiration n'ont subi aucun amoindrissement pour cet art qui sait tout dire, tout exprimer par des formes ornementales d'une originalité qui se renouvelle sans cesse. Mais, après la période des surprises, des enchantements provoqués par la nouveauté d'expressions si inattendues, est venu le calme de l'examen critique. Sans cesser d'admirer les résultats, j'ai pu apprécier, analyser les moyens d'exécution.

Par sa conception élémentaire, l'art japonais, ou plutôt l'art de l'Extrême-Orient, est inférieur ; inférieur parcequ'il est incomplet dans la représentation de la nature. Par lui le dessin est réduit à la convention graphique du *trait ;* il rend l'expression des choses par leurs contours. L'art japonais ignore et veut ignorer la lumière et l'ombre, ces éléments naturels, qu'ici, pour exposer rapidement ma pensée, j'appellerai la nature même. L'infériorité de l'art japonais vient de la suppression voulue du clair et de l'obscur dans sa conception. C'est à la fois sa faiblesse et son originalité. Élémentaire dans sa technique, il est à la portée de tous et semble naturel à toute main : c'est une écriture. Elle n'en a pas moins permis l'éclosion d'un génie du dessin tel qu'Hokousaï...

Goncourt parlait d'*expression,* je répondais *moyen ;* nous ne pouvions nous entendre.

Sans lien avec l'art du Japon, mais pour compléter l'idée qu'on doit avoir de la conception graphique, — le trait, — je veux rapporter un mot dit par Ingres à ses élèves : « Messieurs, l'école du trait, *mauvaise école !..* » Ne rions pas du laconisme un peu pédant d'un maître du modelé. Modeleurs ! nous le sommes tous, bons ou mauvais, de ce côté du monde où le soleil se couche. Ingres énonçait ainsi à la fois le principe d'art et la doctrine de son enseignement...

Dans son *Dictionnaire des Graveurs du XIXe siècle,* M. Henri Beraldi a consacré tout un volume, — pour lequel notre artiste a gravé un superbe frontispice à l'eau-forte, le *Canard aux ailes déployées,* — à l'œuvre de Bracquemond, qu'il a catalogué et décrit avec beaucoup de soin ; en outre, dans un des derniers volumes de cet important ouvrage, l'auteur a donné un supplément à ce catalogue. Mais, depuis la publication de ce supplément (1889),

bien que Bracquemond ne grave plus maintenant qu'à intervalles assez éloignés, il a produit un certain nombre de pièces dont nous donnons ci-après la liste : ce sera une sorte de complément à la nomenclature dressée par M. Beraldi. Plusieurs de ces pièces récentes offrent un intérêt particulier en ce qu'elles sont des essais d'un nouveau procédé d'aqua-tinte dû aux recherches de Bracquemond. Celui-ci n'a pas encore atteint le but définitif de ses tentatives ; mais les résultats déjà obtenus semblent promettre une réussite assurée.

Faut-il rappeler les distinctions honorifiques dont Bracquemond a été l'objet ? On sait que sa planche de *David*, d'après Gustave Moreau, lui a valu la médaille d'honneur au Salon de 1884. Décoré en 1882, il fut promu officier de la Légion d'honneur à la suite de l'Exposition universelle de 1889. L'exposition de l'ensemble de ses planches au musée du Luxembourg vient couronner une noble carrière d'artiste et consacrer hautement l'œuvre d'un maître que son talent place aux premiers rangs de l'art contemporain : jamais hommage ne fut plus dignement mérité.

CATALOGUE DES ESTAMPES GRAVÉES PAR BRACQUEMOND DE 1890 A 1896

(Depuis la publication du Catalogue de son œuvre par M. Henri Beraldi [1]).

PORTRAITS

1. — Castagnary, inspecteur des Beaux-Arts. In-8. 1er état : avant la lettre ; 2e : avec la lettre.

2. — Théodore Chassériau, d'après lui-même, de trois-quarts. In-8. 1er état : non terminé ; 2e : terminé, avant la lettre ; 3e : avec la lettre.

3. — Louis Martinet, ancien inspecteur des Beaux-Arts. In-8.

4. — Portrait anonyme d'un Américain, d'après un dessin de P. Rajon (1886). In-4. De trois quarts, à gauche ; le vêtement teinté de lavis. Sans autre lettre que *Rajon, 1886*.

5. — Carnot, président de la République française. In-fol. A mi-corps, dessiné d'après nature. Ce portrait, commandé par le ministère des Beaux-Arts en 1888, a été exposé au Salon du Champ-de-Mars en 1890.

6. — Carnot. In-4. Étude ovale de la figure, du précédent, tirée à quelques épreuves seulement.

7. — Pasteur (1896). In-8. 1er état : avec un cochon d'Inde dans la marge, comme remarque ; 2e : la remarque effacée, avant la lettre ; 3e : avec la lettre.

8. — Blanqui, masque d'après un moulage sur nature (1896). In-8, sans trait carré. 1er état : avant la lettre ; 2e : avec la lettre.

EAUX-FORTES ORIGINALES

9. — Jeannot Lapin (1891). Pet. in-fol. A droite, un paysage ensoleillé où courent des lapins ; à gauche, un lapin mort, suspendu par la patte. Il existe 7 ou 8 états de cette belle pièce.

10. — Menu pour le Dîner de la « Marmite » (1892). In-8.

11. — Le Coq de France (1893). On lit dans le haut : *Vive le Tsar !* et au bas,

[1] Le numérotage de M. Beraldi s'arrête au nº 810 ; notre nº 1 est donc la 811e pièce décrite.

à droite : *A mon ami Ch. Roger, Semaine russe, 8 bre 1893, Bracquemond.* In-4. Très belle pièce. 1er état : avec l'inscription *A mon ami...*, tiré à 5 ou 6 épreuves ; 2e : ces mots effacés, mais la date et la signature subsistant, publié dans l'*Estampe originale.* Planche détruite.

12. — L'Arc-en-ciel (1893). In-fol. A droite, une femme nue faisant flotter une écharpe qui forme l'arc-en-ciel ; sur le devant, de grands roseaux peuplés de canards ; dans le fond, une vue des bords de la Seine avec la silhouette des principaux monuments de Paris. 1er état : à l'eau-forte pure, tiré à 3 ou 4 épreuves ; 2e à 5e : travaux successivement ajoutés ; 6e : terminé, tiré à 25 épreuves en noir et 2 en couleur imprimées avec 7 planches de lithographie et 22 de taille-douce. Pièce biffée.

13. — Une allée du parc de Saint-Cloud en hiver (1894). In-fol.

14. — L'Argot de l'X (1894). In-8. Poule couvant dans un panier. Imprimé en couleur à la poupée ; il existe également des épreuves en noir.

EAU-FORTE DE REPRODUCTION

15. — L'Exilé, d'après Gustave Colin. Gr. in-8. Illustration pour l'*Edition nationale des œuvres de Victor Hugo.* 3 ou 4 états.

PIÈCES EXÉCUTÉES PAR UN PROCÉDÉ D'AQUA-TINTE SPÉCIAL A L'ARTISTE (1893-1894)

16. — La Seine au Bas-Meudon. In-8 en hauteur.

17. — La Vague. In-8 en largeur.

18. — L'Allée dans le bois. In-8 en haut.

19. — L'Allée ombrée. In-8 en larg.

20. — Le Paysage au prêtre. In-8 en haut.

21. — Le grand Arbre penché. Pet. in-4 en haut.

22. — Le Paysage aux trois arbres. In-8 en larg.

23. — Essais divers sur une même planche : 2 têtes, paysages, barque, chien. Pet. in-4. Plusieurs de ces essais ont été retouchés à l'eau-forte.

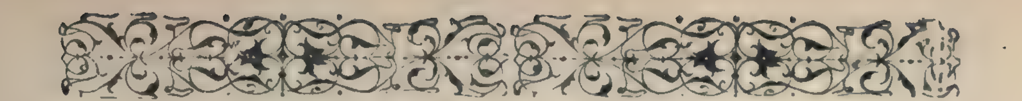
LITHOGRAPHIES

24. — L'Arc-en-ciel (1892). In-4. Première pensée de l'eau-forte ci-dessus décrite sous le no 12. Tiré à 4 ou 5 épreuves.

25. — Le Verger (1894). Femme nue dans un fourré et cueillant des fruits. Pet. in-fol. Pour l'album des *Peintres-Lithographes* no 4. 1er état : avec un croquis dans la marge, deux canards côtoyant une rive plantée de saules, comme remarque ; 2e : la remarque effacée. Pierre biffée.

LOYS DELTEIL.





MICHELET ET GÉRICAULT



AGUÈRE, la *Revue des Deux-Mondes* reproduisait une page à peu près oubliée de Michelet[1]. Un jour, le grand historien voulut consacrer à Géricault un de ces cours si généreux d'esprit, si nouveaux d'aperçus, si étincelants de verve, que, aux beaux temps romantiques, il faisait, au Collège de France, devant une jeunesse studieuse, vibrante, facilement entraînée aux plus nobles enthousiasmes. C'est ce morceau oratoire, déjà connu d'ailleurs de quelques biographes du grand peintre, que la *Revue* a cru devoir placer sous les yeux de ses lecteurs[2].

Certes, l'étude dont il s'agit, étude un peu hâtive mais vivante et émue, présente un très réel intérêt ; cependant il semble qu'il y ait lieu de faire quelques réserves sur certaines idées émises par

[1] Livraison du 15 nov. 1896 : *David, Géricault, souvenirs du Collège de France (1846).*

[2] En ce qui concerne Géricault, les mêmes réflexions de Michelet se rencontrent, en termes presque identiques, dans son livre posthume l'*Étudiant* (Paris, Calmann Lévy, 1877), 5e leçon, non professée : *Dangers de la dispersion d'esprit.*

Michelet. Comme il est naturel, Michelet envisage avant tout l'œuvre d'art au point de vue de ses études historiques et philosophiques ; il s'efforce d'y trouver un élément d'information, si je puis dire ; il lui demande de contribuer au travail de reconstitution historique auquel il se livre. Mais écoutons-le :

« Lorsqu'une œuvre d'art me retient longtemps devant elle, et que je lui reviens, nous dit-il en commençant, c'est qu'à part le talent de l'artiste, mon regard pénètre une chose qui importe singulièrement à l'historien : la révélation d'un moment passé qui l'occupe aujourd'hui et qu'il racontera demain.

« Révélation très variée, qui complète un fait, une idée, une époque, une heure de la vie d'un peuple.

« Ou bien encore, dans le portrait, toujours si utile à consulter, elle donne le dessous qu'on tient à cacher, mais que l'investigation sagace du peintre a su faire affleurer discrètement au profit des jugements de l'avenir ».

Du premier coup, on aperçoit le défaut de la méthode : dans l'œuvre d'art, la valeur artistique est mise au second plan, ce qui, en général, sera très profitable à la médiocrité. Ce que Michelet dit du portrait n'est pas très nouveau, mais c'est excellemment dit et fait bien comprendre le système : c'est le dessous que Michelet demande à l'artiste de « faire affleurer discrètement » à la surface. Il se soucie moins du dessus, toujours un peu déguisé ; il veut que le peintre lui montre l'esprit, le sentiment de son temps, qu'il lui en fasse entrevoir la physionomie morale, comme un maître nous révèle l'âme de son modèle en peignant les particularités matérielles de son visage. Malheureusement, cette « révélation très variée, qui complète un fait, une idée, une époque, une heure de la vie d'un peuple », cette révélation est souvent faite, — oh ! sans qu'il s'en doute, — par celui qui la met en usage et en tire argument. En somme, la réponse et la demande sortent de la même bouche ; on peut dire aussi que la réponse est l'écho de la demande, et voici pourquoi, lorsque les poètes, les philosophes, les historiens font parler les artistes, les artistes parlent fort bien et disent de très belles choses. Mais il s'agit de savoir si ces choses, ils les ont pensées, s'ils ont songé à les exprimer.

Michelet pourrait peut-être nous apprendre par son exemple dans quelles erreurs l'on peut tomber en ne mettant pas assez de réserve à interroger l'œuvre d'art.

Dans les pages reproduites par la *Revue*, on trouve des choses surprenantes, des choses qui font penser aux savantes explications que le Joseph Prudhomme de Champfleury, donne à Madame Pasteris, au cours d'une visite au Salon. Par exemple :

« Au XVIe siècle, elle (l'âme de la patrie) s'élance dans la sculpture, et trop peut-être. Jean Goujon tourne volontiers à l'arabesque. Il commence par la femme et finit par l'ondine. Germain Pilon, qui eut la grâce et la force réunies, nous révèle une France plus vraie, quoiqu'un peu mignarde parfois ».

Michelet m'a bien l'air de dédaigner « l'arabesque », qui cependant a les plus nobles origines et a donné à notre pays une de ses formes d'art les plus charmantes et très française, ce qui était pour la recommander à notre grand historien national. Or, il n'y a pas tant « d'arabesque » chez Jean Goujon que Michelet l'a cru ; le maître appartient à l'école qui remplace celle de l'arabesque... Mais je discute la lettre, et ici c'est l'esprit dont il convient de tenir compte. On comprend bien le sens de la critique faite au grand artiste dont le ciseau a taillé la Diane d'Anet, les Cariatides du Louvre, les Nymphes de la fontaine des Innocents, œuvres qu'il suffit de citer pour montrer combien le reproche est injuste : le génie de Jean Goujon est fait d'élégance et aussi de mesure, la grâce, chez lui, a toujours une suprême dignité parce qu'elle découle d'un sentiment d'art très élevé, très épuré.

Et que dire de ce jugement porté sur Germain Pilon, « qui eut la grâce et la force et nous révéla une France plus vraie, quoiqu'un peu mignarde parfois » ? Mais, si Germain Pilon possède la grâce unie à la force, ce que je suis loin de contester, comment l'accuser de mignardise ? Ce qui étonne surtout, c'est d'entendre Michelet, cependant bon juge en la matière, déclarer que Germain Pilon nous révèle une France plus vraie : quelles sont donc celles de ses œuvres où se trouve cette révélation ?

Michelet continue ainsi : « Tout autre, — toujours dans la sculpture, — éclate le génie de la France au XVIIe siècle. L'œuvre immortelle de Pujet n'exprime pas seulement la passion austère du grand artiste, elle est encore l'exode des malheurs du temps. Leur sombre genèse est racontée, même dans les monuments officiels, où la liberté de l'artiste subit, à l'ordinaire, de multiples entraves.

« Ce fier génie échappe, il ne consent à donner que ce qu'il

voit ! En lui, le peuple a son avènement. Peuple pacifique, écrasé par toutes les calamités à la fois : la guerre (voir le petit *Alexandre* du Louvre), les razzias du fisc, les persécutions religieuses : galères, prisons, enlèvements d'enfants, etc.

« Le *Milon*, les *Atlas* de Toulon, la petite *Andromède*, sont autant de symboles des tragédies de l'époque dont les froids mémoires ne donnent guère l'idée ».

Je réclame pour les mémoires du temps. Il me semble que sans eux, et aussi sans des documents d'un autre ordre, les marbres de Puget n'auraient pas dit à notre grand historien tout ce qu'il leur a entendu dire.

Le fier sculpteur, devant lequel tremblaient les plus grosses pièces de marbre, pensait-il aux razzias du fisc en taillant son bas-relief d'*Alexandre et Diogène ?* A-t-il songé aux enlèvements d'enfants dans son *Enlèvement d'Andromède ?* En sculptant des proues de navire, gémissait-il sur le sort des forçats qui y rameraient injustement ? La chose est assurément fort douteuse.

Et quelle est la statue, le groupe, le bas-relief de Puget, qui justifie cette affirmation : « En lui le peuple a son avènement » ? En réalité le peuple n'apparaît pas dans l'œuvre de Puget, même symboliquement. Il y a, dans la galerie Lacaze, un tableau des Lenain, où nous voyons le peuple apparaître, mais non pas avoir son « avènement » : d'humbles paysans partagent, avec de pauvres musiciens ambulants, leur pain trop noir en l'arrosant d'un vin trop clair, dans la communion d'une fraternelle charité. Je vois là l'ancien peuple de France, peuple pacifique et patient, qui donnait sans plainte tout son sang à la guerre, toutes ses forces au labour, tout le fruit de son travail à la taille et à la gabelle. Probablement, Michelet n'a pas connu ce tableau et c'est grand dommage car, dans son admirable langue, poétique et colorée, énergique et prompte, il eût su dégager de cette peinture, — un peu froide, un peu sèche, — la vision d'un moment de notre passé, qu'elle contient admirablement exprimé.

C'est surtout lorsqu'il parle de Géricault que Michelet montre certaines défaillances de jugement, inévitable conséquence de la méthode dont il fait usage ; par exemple, il nous dit du maître :

« La haute valeur de son œuvre, — à part le dessin, le coloris et le mouvement, — c'est qu'elle est le vivant symbole de la Patrie à l'heure de sa mortelle défaillance. Ce génie, ordinairement ferme

et sévère, du premier coup peignit l'Empire et le jugea ; du moins l'Empire de 1812 : la guerre et nulle idée !

« Par le *Chasseur au départ*, le *Cuirassier blessé*, — celui-ci image de tout un peuple qui descend à l'abîme, — par le *Naufrage de la Méduse*, portrait de la France au moment tragique où elle entre dans le tombeau, le grand peintre a écrit en trois pages ineffaçables la période funèbre qui tient en trois années, 1812-1815 ».

Que de réserves à faire ! Dans le *Chasseur*, il n'y a nul symbolisme, pas même une personnification : ce cheval qui fait un bond de cirque, ce cavalier qui se tient en selle comme un acrobate ne sauraient synthétiser la guerre ; ce n'est pas ainsi que l'on combat : la *furia francese* est vraiment trop accentuée, ici cheval et cavalier en sont arrivés aux convulsions épileptiformes. Le *Chasseur au départ* est un œuvre de jeunesse, — lorsqu'il l'exécutait, Géricault avait 21 ans, — c'est là, malgré ses défauts, une œuvre puissante, mais il faut renoncer à en tirer aucune révélation.

Il est autrement, je crois, du *Cuirassier blessé :* le sentiment de mâle tristesse, qui se dégage de cette toile magnifique, est en trop parfaite harmonie avec les douleurs qui semblent l'avoir inspirée pour que cette inspiration puisse être méconnue. La plainte contre le suprême désastre, — l'invasion, — est là formulée avec une dignité qui appelle et commande le respect.

Quant au *Naufrage de la Méduse,* il est absolument impossible d'y voir, comme le fait Michelet, une réprésentation symbolique du naufrage de la patrie. D'abord, dans cette superbe composition, Géricault a tenu compte de certaines particularités, de certaines circonstances qui spécifient très nettement son sujet et ne permettent pas d'interpréter la pensée du peintre dans le sens indiqué par l'historien qui ne prend pas garde qu'à l'horizon, on aperçoit l'*Argus* accourant recueillir les quinze survivants du terrible drame ; et, parmi ces survivants, le public de 1819 se montrait les deux officiers qui, rentrés en France, avaient fait connaître, par la voie de la presse, les navrants épisodes qui avaient suivi la perte de la *Méduse*. Que dire de l'introduction, dans une peinture symbolique, de deux portraits parfaitement ressemblants et représentant des personnages qui appartiennent à un tout autre drame que celui prétendument symbolisé ? D'autre part, comment admettre que Géricault, voulant représenter le naufrage de la patrie, ait imaginé de faire venir l'*Argus* à son secours ?

On a la preuve que Géricault, pendant le travail de gestation de son œuvre, a eu constamment et uniquement l'esprit tendu par la pensée de représenter spécialement la catastrophe de la *Méduse*. On connaît, en effet, plusieurs de ses projets ou esquisses préparatoires, et chacun d'eux représente une scène différente et toujours caractéristique du drame. Ainsi : les marins des canots qui remorquent le radeau, craignant d'être entraînés dans sa perte, tranchent les amarres à coups de hache ; — une révolte sur le radeau ; — la délivrance des naufragés. Don Géricault a toujours, on le voit par ces esquisses, cherché son thème dans les circonstances même du drame dont il voulait représenter une scène, et, cette scène, il l'a toujours comprise dans un tel sentiment que toute idée de symbolisation se trouve nécessairement écartée [1].

Nous avons, à l'encontre de la théorie de Michelet, le témoignage de Géricault lui-même : dans une lettre reproduite par plusieurs de ses biographes, le maître a protesté contre la pensée d'un sous-entendu patriotique qui lui avait été prêté ; autre preuve tout aussi positive : l'administration des Beaux-Arts, fort chatouilleuse cependant, ne crut à aucune allusion désobligeante à la dynastie, et, à la suite du Salon, elle donna une commande au peintre du *Naufrage de la Méduse* [2].

Géricault, d'ailleurs, n'était nullement hostile au gouvernement de la Restauration, tout au contraire ; en 1814 nous le voyons s'engager dans les mousquetaires de la garde royale, où il resta incorporé jusqu'à leur licenciement, à l'époque des Cent-Jours [3].

[1] Dans la collection Hennin, se trouve une lithographie originale de H. Lecomte, ainsi désignée : *Naufrage de la frégate la Méduse, révolte d'une partie de l'équipage sur le radeau*. Cette pièce, datée de 1818, est curieuse à plus d'un titre : elle offre cette particularité que l'une des figures présente une incontestable analogie de pose et d'arrangement avec le cadavre qui, comme on sait, fut improvisé, au dernier moment, sur le premier plan par Géricault. Est-ce une réminiscence ?

[2] Singulière commande : *le Sacré-Cœur de Jésus*, au prix de 1500 fr. Géricault, peu satisfait, passa ce travail à Delacroix qui l'exécuta. Le tableau se trouve maintenant au couvent des dames du Sacré-Cœur, à Angers.

[3] On ne peut que s'asocier à la réflexion faite par M. Henry Houssaye dans une intéressante étude sur Géricault (*Revue des Deux-Mondes*, 1879) : « Durant la Restauration, il s'engagea aux mousquetaires rouges. Le 20 mars 1815, indigné des défections qui se produisaient autour du roi, il partit avec Louis XVIII pour Gand ; il n'en revint que trois mois plus tard avec la maison militaire. Nous apprécions, comme le fait M. Charles Clément, les sentiments de fidélité qui poussèrent Géricault à suivre son roi dans la mauvaise fortune, mais nous aimerions mieux, pour la mémoire du peintre du *Chasseur* et du *Cuirassier*, avoir à raconter, au lieu de cette expédition à Gand, la campagne qu'il aurait pu faire en 1814 dans la garde d'honneur, ou plus simplement son engagement dans la garde nationale parisienne, à l'approche des armées de la coalition. »

En choisissant pour sujet le naufrage de la *Méduse,* Géricault a tout simplement voulu représenter une scène qu'il supposait devoir intéresser le public ; il a cherché le succès dans l'actualité, ce qui était tout à fait dans les habitudes des romantiques, j'en pourrais citer bien des exemples, je me bornerai à en rappeler un seul : on peut lire dans une lettre de Delacroix à son ami Soulier : « Je me propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans la guerre récente des Turcs et des Grecs, je crois que, dans les circonstances, si, d'ailleurs, il y a quelque mérite dans l'exécution, ce sera un moyen de me faire distinguer ». Delacroix donna suite à son projet et il peignit les *Massacres de Scio.*

Notre grand historien, se laissant entraîner par son imagination, a refait, pour sa plus grande satisfaction, le tableau du peintre. La pensée que Michelet prête à Géricault vaut-elle mieux que la pensée que Géricault a eue ? Sans doute, et l'œuvre du maître aurait gagné à exprimer une pensée d'une haute portée patriotique. Cependant il convient de remarquer que l'allusion n'est point parmi les moyens d'expression qu'il faut recommander aux peintres. Les peintres peignent des figures, ils ne parlent pas par figures. Le peintre, le sculpteur, traduisent leur impressions, expriment leurs sentiments par des représentations matérielles, directes, si je puis dire; un historien ou un poète songera tout naturellement à écrire le mot naufrage pour caractériser la chute de la patrie : la comparaison est vraie, énergique, l'image est belle et émouvante, elle exprime de la façon la plus puissante la situation poignante d'une nation qui a tout perdu, tout, jusqu'à l'espérance, mais enfin c'est là essentiellement un procédé littéraire. Le plus simple et le plus raisonnable, pour un artiste qui voudra exprimer les douleurs de l'invasion, sera encore de peindre une scène de l'invasion.

On objectera peut-être qu'en 1819 il n'était pas facile à un artiste d'exposer une scène de l'invasion. Il est certain que la commission qui veillait alors aux barrières du Louvre n'était pas toujours d'humeur fort débonnaire. Cependant il était avec elle des accommodements ; quelques démarches adroites, l'emploi opportun de certaines influences qui ne demandaient d'ailleurs qu'à être employées, et bien des difficultés étaient aplanies. Géricault le savait, et, pour voir figurer au Salon le *Naufrage de la Méduse,* il dut

bien quelque peu pratiquer les antichambres et utiliser les relations qui pouvaient le servir dans une circonstance où il avait certainement besoin d'être servi. Si nous consultons le livret de 1819, nous voyons que le chef-d'œuvre dont nous nous occupons y est discrètement désigné par ces simples mots : *Scène de naufrage*. La raison de cette réserve, certainement imposée au peintre, est aisée à trouver : l'opposition s'était emparée de la terrible catastrophe de la *Méduse* et s'en était fait une arme de guerre ; l'opposition avait beau jeu, car c'était l'impéritie du chef de l'expédition, le capitaine Duroy de La Chauverays, qui avait amené l'affreux malheur. Or, ce capitaine Duroy de la Chauverays était un ancien émigré qui avait quitté la France en 1791, à l'âge de 15 ans, alors qu'il était enseigne de vaisseau ; depuis, il avait fait une seule fois action de marin en prenant part à la tentative de Quiberon. Pendant toute la durée de l'Empire, il avait fort tranquillement exercé les fonctions de receveur de l'enregistrement à Bellac, dans la Haute-Vienne, puis, au retour des Bourbons, il avait réclamé ses droits à l'avancement, vaillamment conquis dans le corps royal de la marine, par ses loyaux services dans les montagnes du Limousin comme rond de cuir de l'administration impériale..... Et il fut donné satisfaction aux revendications de ce marin de l'enregistrement ! Nommé à l'ancienneté capitaine de vaisseau, on le chargea de conduire au bout du monde un convoi de quatre bâtiments portant quatre cents personnes. Il arriva... ce qui devait arriver.

Étant donné la surexcitation de l'opinion publique, rien ne pouvait être plus désagréable au gouvernement royal que de voir exposer une toile immense, consacrée à représenter les tristes conséquences d'une de ses bévues. L'administration était alors absolument maîtresse d'interdire l'exhibition d'une œuvre d'art, et les Salons étaient fort exactement surveillés au point de vue politique et religieux. Certainement le chef d'œuvre de Géricault a dû éveiller certaines susceptibilités : comment l'a-t-on admis ? — Tout simplement par suite de quelque puissante intervention. La direction des musées avait alors à sa tête un homme d'un esprit très libéral, M. le comte de Forbin, qui venait de faire acquérir par l'État, et à haut prix, le *Léonidas* et les *Sabines* du régicide David. Je ne serais pas étonné que ce fût M. de Forbin, très grand admirateur du *Naufrage de la Méduse*, qui fit ouvrir à Géricault les portes du Salon de 1819. On peut croire que M. de Forbin n'eût

pas refusé de s'entremettre en faveur d'un tableau représentant une scène de l'invasion. Le directeur des musées devait être d'autant plus disposé à faire preuve d'une certaine largeur de vue que lui-même, à plusieurs reprises, s'était montré fort indépendant au point de vue des sujets dont il s'inspirait pour ses propres tableaux[1]. A défaut de M. de Forbin, il n'eût pas été difficile à Géricault de trouver quelque autre protecteur.

En résumé, Géricault aurait pu facilement faire admettre un tableau patriotique au Salon de 1819, il lui fallait simplement s'abstenir d'y donner un vilain rôle à « nos bons alliés » : sur ce point le gouvernement était intraitable.

A ce Salon de 1819, les tableaux religieux formaient la majorité des toiles exposées : à l'exception de trois, toutes les grandes compositions représentaient des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament : la commande officielle avait singulièrement surexcité, chez nos artistes, le goût de la peinture religieuse. A cette époque, M. Giroux avait établi, rue du Coq, une manufacture de tableaux d'église où on fabriquait au plus juste prix des copies de Raphaël, du Guide, du Titien, etc. ; avec un léger supplément on pouvait se procurer des originaux. Cet envahissement des Salons par la « bondieuserie » n'était pas pour plaire aux amateurs, aux critiques, à cette classe de bonnes gens qui prétendent diriger l'art, lesquels avaient encore le goût fort « pompier ». Dans ces conditions, on comprend que les protecteurs de Géricault durent vaincre bien des résistances. Ces résistances eussent peut-être été moindres si, au lieu de choisir un sujet qui, depuis plusieurs mois, servait de thème aux publicistes de l'opposition, le jeune maître avait tenté de faire vibrer le sentiment patriotique auquel les royalistes prétendaient bien ne pas être indifférents.

Il ne manquait pas de tableaux militaires au Salon de 1819. Horace Vernet, que l'on appelait déjà le peintre national, y avait envoyé vingt toiles[2].

[1] A une époque où « la congrégation » était toute puissante, M. de Forbin exposait des tableaux tels que ceux-ci : *Une religieuse est interrogée dans un souterrain de l'Inquisition par un religieux de l'ordre de saint Dominique* (Salon de 1817) ; *Un Maure de Tanger est accusé d'avoir voulu favoriser l'évasion d'une jeune religieuse, un inquisiteur procède à leur confrontation dans un souterrain de Valladolid* (Salon de 1822). Je pourrais citer d'autres tableaux du même genre, car M. de Forbin paraît avoir eu le goût de l'Inquisition au point de vue pittoresque.

[2] Horace Vernet avait exposé plusieurs marines, circonstance qui fournit à un petit journaliste l'occasion de faire un bon mot. « Voici une vague que M. Vernet a volée à

Un des grands succès du Salon était précisément obtenu par un tableau militaire, l'*Attaque d'un grand convoi près de Selinas*, par le général Lejeune[1]. La scène s'était passée le 25 mai 1812 : un convoi, parti de Madrid pour ramener en France des prisonniers anglais, des blessés, des fonctionnaires accompagnés de leurs familles, fut attaqué par les bandes de Mina. Sur ce thème assez simple, le bon général avait brodé une composition fort touffue où les épisodes dramatiques abondaient : ici la marquise de La Manca présentait sa poitrine aux balles afin de préserver ses filles ; pour défendre ces dames, un brave officier accourait aussi vite que sa jambe de bois le lui permettait ; là, Catherine, la vivandière, s'élançait, le sabre au poing, pour défendre son mari mis hors de combat ; plus loin, — ou plus près, je ne me souviens plus au juste, — on voyait le petit tambour Jules, qui conduisait son père aveugle, s'emparer de l'épée de ce dernier, bien décidé à en faire bon usage. S'il n'y avait eu que ces traits d'héroïsme en famille, le tableau eût été jugé subversif, et comme le général Lejeune n'avait pas servi aux mousquetaires rouges, le jury de censure l'aurait invité à remporter sa toile chez lui ; mais notre homme était un malin qui n'ignorait pas l'art difficile de ménager la chèvre et le chou ; en belle lumière il plaça des guerillas offrant, pour combattre les Français, des armes à des prisonniers anglais qui les refusaient ! Le tableau fut accepté.

Devant ces historiettes, la foule se tenait compacte, on ne pouvait approcher. Mais personne ne regardait le *Naufrage de la Méduse*. Le chef-d'œuvre de Géricault n'obtint aucun succès ; il n'eut pas une bonne presse, comme nous dirions aujourd'hui, et le public n'y prit pas garde, bien que le sujet fût bien choisi pour rendre le tableau populaire. Toute la faveur des visiteurs allait à la toile du général Lejeune et au *Convoi du pauvre*, de Vigneron, dont Jazet fit une reproduction qui fut elle-même vingt fois reproduite par la lithographie. Vous connaissez le sujet, absurde à tous les points de vue, absurde mais touchant : un corbillard s'ache-

son grand père », fait-il dire à un vieil amateur, et il ajoute : « L'amateur avait tort : on ne vole pas celui dont on hérite ».

[1] Le général baron Lejeune était élève du paysagiste Valenciennes. Sa carrière militaire fut très bien remplie, il assista à la plupart des batailles de l'Empire ; comme peintre, il produisit un grand nombre de tableaux militaires : faut-il ranger parmi ces derniers une toile qui figure au livret d'un Salon sous ce titre : *Edgard Lejeune faisant la guerre à Polichinelle ?*

mine vers le cimetière, il est suivi seulement par un chien. L'idée de Vigneron fut simplement trouvée sublime, il eut à la fois un succès populaire et un succès de presse; le bon public s'attendrit, les critiques ne ménagèrent pas l'éloge.

L'unanimité de cet enthousiasme nous surprend aujourd'hui. Pour en pénétrer les causes, peut-être suffira-t-il d'un rapprochement avec un tableau d'Horace Vernet qui, au même Salon, provoquait un enthousiasme presque égal. Parmi les envois de Vernet se trouvaient deux pendants; l'un représentait un jeune trompette étendu mort, son cheval et son chien venaient le flairer; dans le second on voyait le chien du malheureux trompette qui, blessé au sommet de la tête, était pansé par deux charitables tambours. Au sujet de ces tableaux, Émile Jouy fait la réflexion suivante, dans son compte-rendu du Salon de la *Minerve française :* « J'ai entendu dire à beaucoup de spectateurs : — « Ah ! le pauvre « chien ! » Je n'ai jamais entendu dire à personne : — « Ah ! le « pauvre trompette ! » La sensibilité a ses secrets, le cœur humain ne gagnerait rien à les découvrir ». Les artistes qui recherchent le succès savent fort bien le secret de toucher le cœur humain. Les deux toiles d'Horace Vernet et celle de Vigneron sont des exemples de ces recettes... pour faire recette. Si, contrairement à toute vraisemblance, Géricault eût introduit quelque petit chien dans son épique tableau, sans doute il fût parvenu à intéresser la foule. Et, — qui sait ? — Michelet lui-même aurait peut-être trouvé l'idée heureuse.

Michelet, certes, aimait l'art, et il l'aimait avec cette passion pour le beau et le bien qui formait une des nobles caractéristiques de sa nature généreuse; mais avait-il de l'art un sentiment bien juste, une connaissance bien approfondie ? De l'art, il possédait surtout l'intuition, qui parfois le conduisait à des déductions frappées au coin d'une très fine observation. Ce qu'il dit de Watteau, par exemple, précisément dans les pages reproduites par la *Revue des Deux-Mondes*, est très vrai : « Vous voyez sous la pluie, dans la boue, — lestement comme au bal, — nous dit-il à propos des *Soldats en marche*, — vous voyez marcher un bataillon de nos maigres soldats. Lui seul, le plus nerveux des peintres, a surpris, saisi les adresses invisibles, variables, de cette chose inconnue : le pas ». Cette observation de Michelet a, dans sa concision, une saveur intense et montre avec quelle pénétration, avec quelle admirable

faculté de dégager la note caractéristique notre grand historien savait parfois interroger l'œuvre d'art. Ce qu'il a vu dans la composition de Watteau est bien ce qu'il fallait y voir, ce que nul, avant Michelet, n'a pénétré avec une égale intuition, ni exprimé en une formule aussi saisissante, c'est ce trait un peu subtil mais qui caractérise à merveille la physionomie de notre ancien soldat français.

Trop souvent aussi le « bourgeois » perce chez notre grand romantique : par exemple, il trouve que, de Géricault, Delacroix a pris « la matérialité violente ». La matérialité violente du peintre des Ophélie, de la coupole du Luxembourg, de la chapelle de Saint-Sulpice !... « De Géricault, dit-il plus loin, Barye a pris l'intelligence de l'animal qu'il exagère ». Taxer d'exagération la puissance d'observation que Barye sut mettre à traduire le caractère, cela semble assez inattendu de la part de Michelet. Mais voici qui ferait sourire, n'était le respect que le génie commande : « Pendant qu'il peignait son exode funèbre, M. S..., conservateur de la bibliothèque de la Sorbonne, cachait à Sèvres une jaunisse. Géricault le rencontre : « Oh, mon ami, que tu es beau ! » et sans tenir compte de sa résistance, il l'entraîne, en fait son hôte. « Tu « seras bien mieux ici que sur les collines de Sèvres ». De nouveau, il le contemple, saisit ses pinceaux et le couche à la place d'honneur parmi les cadavres du radeau. (Raconté par M. Hachette.) Le portrait, dans son ensemble, était si cruellement vrai, que l'original refusa de se reconnaître et se détourna avec dégoût ».

On est surpris de voir Michelet accorder quelque importance à un racontar tout au plus digne d'intéresser le beau-père du Pierre Grassou de Balzac.

Un fait important dont ne parle pas Michelet, c'est que Géricault avait exécuté pour son tableau un très grand nombre de consciencieuses études dans les hôpitaux et les amphitéâtres de Paris. Voici, à ce sujet, un souvenir que je n'ai vu raconté nulle part. A quelques pas des bureaux actuels de l'*Artiste*, au coin du quai des Orfèvres, on voit encore une petite maison au faîte de laquelle resplendit, en lettres d'or, pendant près de cent ans, l'enseigne d'une célébrité de l'ancien Paris, le dentiste populaire Sabra, au nom sonore et caractéristique. Au second étage de cette masure, il a existé, pendant quelque soixante ans, une académie bien connue, ouverte sous l'Empire par l'ancien modèle Suisse.

puis tenue par son neveu Charles Suisse[1]. En face se trouvait le bâtiment sinistre de l'ancienne Morgue, dans l'intérieur duquel les vieux habitués de l'académie se souvenaient bien d'avoir vu une dalle portant les empreintes du tabouret de Géricault : pendant plus d'une année le jeune maître était venu là travailler de longues heures, face à face avec le cadavre, en cet endroit macabre. Ce n'était donc qu'à son corps défendant que Géricault mettait à contribution, comme modèles, ses amis malades de la jaunisse.

CAMILLE LEYMARIE.

[1] Il y aurait une curieuse étude à faire sur l'académie Suisse ; peut-être l'essayerai-je un jour. Tout justement, au cours d'un récent voyage en Belgique, j'ai trouvé, à Bruxelles, une fort curieuse lettre du père Suisse, datée de 1848, — au sujet d'uu tableau de Tassaert dont il désirait se défaire, — avantageusement, cela va sans dire. Le père Suisse, qui se qualifiait volontiers professeur de peinture, prétendait. que Tassaert était sa création, dont il aurait bien voulu probablement faire sa créature... au point de vue commercial. Il lui avait aménagé, au-dessous de l'académie, un petit réduit qui, bien que placé à l'entresol, fut sans doute pour le peintre le grenier où, selon le poète, on est si bien à vingt ans. Le père Suisse, malgré ses prétentions artistiques, plus ou moins justifiées, était tout simplement un ancien matelot ; solide et bien musclé, ainsi qu'en témoigne une belle académie de Drolling, longtemps conservée dans la famille. Le lithographe Julien, il y a cinquante ans environ, a reproduit la tête énergique du vieux modèle, dans un cours de dessin au trait, qui eut une grande vogue à ces époques antédiluviennes.





LA SESSION DE 1897
DES
SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS
DES DÉPARTEMENTS

RAPPORT GÉNÉRAL SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, RÉDIGÉ PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

(*Fin*)[1]



N a prétendu, bien à tort, que les fleuves ne remontent pas vers leurs sources. M. Th. Lhuillier, membre non résidant du comité à Melun, vient de prouver le contraire. En 1896, cet érudit nous avait apporté l'histoire du théâtre dans la Brie au dix-huitième siècle. Cette année, l'auteur se renferme dans le même ordre d'études, mais il nous entretient des hommes et des choses du siècle précédent. Nous remontons les temps. M. Lhuillier nous fait contemporains du grand siècle, et la Brie est si proche de Paris ! A la vérité, votre confrère a dépassé les règnes de Louis XIV ou de Henri IV, puisqu'il nous appelle à sa suite, dans une incursion rapide, jusqu'au temps de Philippe II ; mais l'ordonnance de 1186 expulsant du royaume

[1] V. l'*Artiste* d'avril et mai derniers.

« tous menetriers, comédiens, jongleurs et farceurs » est depuis longtemps lettre morte. Aussi M. Lhuillier s'est-il empressé de redescendre les pentes de ces froides régions où l'on proscrivait le rire, et je l'aperçois vers 1634 en colloque prolongé avec Mitallat dit La Source. Non loin d'eux se tient Guillot-Gorju, qui de comédien devint docteur ! Fricquelin, Polini, le musicien Mollier, La Thorillière, Thevenot, Romagnesi, forment un groupe de joyeux compères. Au premier plan domine le dieu du théâtre, en ces temps fortunés, Molière ! Le touriste Seippel raconte que, se trouvant à Macao, il a passé de longues heures, bercé par une rêverie délicieuse, dans le jardin où Camoëns composa les *Lusiades*. Volontiers nous imiterions Seippel sans aller jusqu'à Macao. La Brie nous apparaît comme une région privilégée, une sorte de bois sacré, depuis que M. Lhuillier nous a montré sa chère province traversée par des hommes dont le nom fait vibrer l'esprit.

M. Armand Benet, membre non résidant du comité à Caen, réclame droit de cité pour les peintres, les sculpteurs, les décorateurs, voire même les poëtes normands dont il a retrouvé la trace dans les registres de comptabilité que gardent les archives du Calvados. Faisons place à ces nouveaux venus. Ils sont nombreux et nous gagnerons à les écouter. Ce sont, en effet, pour la plupart, des gens de marque, à l'esprit orné, aux souvenirs précieux. Ceux-ci n'ont-il pas assisté à l'entrée du roi de France dans la ville de Caen en 1563, et n'est-ce pas l'un d'eux, le peintre Simon Le Pelletier, qui a fait à cette occasion « les chappeaulx de triumphe, relevés d'armoiries » ? Ceux-là furent les préparateurs de l'entrée du duc de Joyeuse en 1583. Voici maintenant les témoins de l'entrée du duc d'Épernon, gouverneur du duché de Normandie, en 1588. Monpensier, gouverneur de la province, entre solennellement à Caen la même année. En 1590, on se prépare à recevoir Henri IV. Mais le roi ne viendra qu'en 1603. Que vous dirai-je ? Les ducs de Longueville et de Nemours arrivent en grande pompe un demi-siècle plus tard, et M. Benet, narrateur sobre et précis, impose à chacun des acteurs de ces jours mémorables de dire en quatre mots ce qu'il a produit et la somme qu'il a perçue. Le mémoire de votre confrère donne l'illusion d'une cité toujours en fêtes, aux ressources inépuisables. S'il en est ainsi de notre temps, nous serons tentés de devenir Caennais.

Vous doutiez-vous, messieurs, que non seulement Léonard Limosin, mais ses deux fils, et Jean Pénicaud, et Miette, ses élèves, avaient leur place dans une *Histoire des peintres de la ville de Bordeaux ?* M. Charles Braquehaye, membre non résidant du comité à Bordeaux, nous révèle ce fait invraisemblable et authentique. C'est en 1565, lors de l'entrée de Charles IX dans la ville devenue le chef-lieu de la Gironde, que le maire et les jurats appelèrent de Limoges le célèbre émailleur et ses meilleurs disciples pour « dessigner et paindre les ornements et les estrades » prévus à l'occasion de la fête projetée. Avant eux, François Levrault avait peint les « maisons navales » qui furent l'un des attraits de l'entrée de François I[er] à Bordeaux en 1526. Sous Louis XIII et Louis XIV, les décorateurs en titre de la ville furent Guillaume Cureau et Philippe Deshays. M. Braquehaye a su grouper autour de ces artistes de renom un certain nombre de peintres moins connus qu'il était utile d'arracher à l'oubli. Ces hommes de mérite, investis par les magistrats de leur cité d'une mission officielle, ont été, somme toute, des artisans de gloire, et ce qui incline l'historien à prendre souci de leur personne, c'est que la plupart du temps ce furent des adjudicataires « au moing dizant ». Fi d'une telle procédure ! Elle est humiliante. Nous ne concevons plus l'art aux enchères. Le mémoire de M. Braquehaye nous permet donc de constater un progrès. Une pareille découverte ne peut que nous flatter.

Les maîtres que M. Jules Gauthier met en scène, appliqués à reproduire les traits de Jean Carondelet, sont au nombre de quatre, mais les deux premiers sont hors de pair. Ils se nomment Hans Holbein et Jean de Maubeuge. Est-ce Massys qu'il convient de reconnaître dans cet autre dont la peinture ira prendre place à la pinacothèque de Munich ? On n'est pas d'accord sur l'identité de ce peintre. Le quatrième des portraitistes de l'archevêque de Palerme, haut doyen du chapitre de Besançon, chancelier des Flandres, président du conseil privé des Pays-Bas sous Charles-Quint, demeure anonyme. Jean Carondelet est épris d'idéal et de beauté. Il ne conçoit pas la suprématie que confèrent la naissance, la fortune, les fonctions publiques, si le crédit qui découle de ces sources enviées n'est mis au service du beau. Malines, Bruges, Palerme, Dôle, Besançon reçoivent les témoignages de cette haute ambition. Ses proches le précèdent dans la mort. Jean Carondelet son père,

Marie Chassey sa mère, lui seront redevables d'un monument superbe à Notre-Dame de Dôle. C'est à Besançon qu'il voudra placer la sépulture de son frère Ferry Carondelet, l'abbé de Mont-Benoît. Ce noble esprit, ce sage qui avait mandé à Jean de Maubeuge d'inscrire sur son portrait *Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum,* occupe ses derniers jours à préparer sa propre tombe dans l'église de Saint-Donatien de Bruges. M. Gauthier décrit ces œuvres sévères, il en nomme les auteurs autant que des documents précis le lui permettent, mais de l'ensemble des faits relevés par lui se dégage la physionomie grave et souriante d'un homme vraiment supérieur, Jean Carondelet.

Un maître de taille moyenne, Antoine Volard, nous est présenté par M. l'abbé Requin, membre non résidant du comité à Jonquerettes. Quel est cet homme ? Un « menuisier de bois », un « fustier », c'est-à-dire un artisan ; mais où commence l'artiste, où s'arrête l'artisan ? C'est le degré d'habileté, le goût qui déplacent la barrière et permettent d'assigner au praticien le milieu dans lequel on prendra plaisir à le saluer. Je sais bien que Volard est né sans fortune, que sa sœur Aymarra, mariée à Guillaume Ribiere, un serrurier, était pauvre, et que Volard, qui avait le cœur généreux, a dû vivre dans la gêne pour aider sa sœur, voire même des confrères indigents. Cette situation rejetait notre artiste dans la foule obscure des artisans. Il usait du rabot autant et plus que du ciseau. Mais le soleil se leva pour lui en 1551. Michel Lopis lui demanda de décorer les portes de Saint-Pierre d'Avignon, et Antoine Volard sut répondre en artiste à la confiance dont on l'honorait. Les rinceaux et les mascarons, les cariatides des chambranles, les panneaux hardiment fouillés dans le noyer massif de chaque vantail où l'artiste a représenté l'*Annonciation, Saint Michel* et *Saint Jérôme,* sont autant de compositions robustes et traitées d'une main délibérée. Sans doute, les portes de Saint-Maclou, antérieures de dix années à celles de Saint-Pierre d'Avignon, sont plus délicatement conçues et travaillées. Volard n'est pas l'émule de Jean Goujon, mais M. Requin rattache avec raison cet artiste au fier menuisier Hugues Sambin de Dijon. Le parallèle n'est pas sans gloire pour Antoine Volard. Hier encore inconnu, il a donc réellement droit à tous nos respects.

Nous nous rapprochons de deux siècles avec les Brousseau, qui viennent au-devant de nous conduits par leur historien, M. Ley-

marie, membre non résidant du comité à Limoges. Joseph Brousseau est architecte, son frère Mathurin, par un sentiment de de déférence qui est une marque de la bonne entente dans laquelle vécurent les deux artistes, se déclare satisfait du titre d'entrepreneur. Soit. Mais le second n'est pas inutile au premier, et nous apprécions le talent, la science dépensée par les Brousseau dans la structure et le décor du palais épiscopal de Limoges, qui est leur œuvre collective. A quoi bon tenter de faire la part de chacun lorsque tous deux demeurent la main dans la main ? Il semble bien, cependant, que Joseph soit le mieux doué, mais je l'attristerais peut-être en insistant sur ce point délicat. D'ailleurs, les deux frères nous apparaissent sur les échafaudages de maint hôtel, château ou monument public du Limousin et des régions limitrophes. M. Leymarie ne cesse pas de les suivre dans leurs excursions laborieuses, et, de retour à Limoges, après avoir jeté un dernier coup d'œil à l'œuvre maîtresse des Brousseau, je veux dire le palais épiscopal, M. Leymarie s'est empressé de courir aux archives d'où il a tiré contrats et devis pour les mettre sous nos yeux. La cause est entendue. Vainement les étymologistes font-ils dériver Brousseau de brousse et broussaille. Les deux artistes limousins n'ont rien d'empêché dans leur marche. Votre confrère a bien éclairci le taillis qui mettait obstacle à leur notoriété.

Evrard Jabach, dont vous a parlé M. Pérathon, correspondant du comité à Aubusson, est l'un des hommes les plus attachants du dix-septième siècle. Financier, amateur, industriel audacieux, longtemps favorisé dans ses entreprises, Jabach fut l'ami de Colbert, de Van Dyck, de Le Brun, de Rigaud, de Largillière, de Van der Meulen. Nous savions cela par Mariette et maint autre historien. Jabach fut directeur de la compagnie des Indes et conseiller du roi. Mais la fortune a ses trahisons. Il vint un jour où l'amateur dut se séparer des brillantes dépouilles dont il avait paré son hôtel au lendemain de la mort tragique de Charles I[er]. Colbert lui apparut alors, non avec son sourire de la veille, mais sous l'aspect rigide de gardien du Trésor. Toutefois, si l'austère ministre prit avec quelque dureté les intérêts de la France lorsqu'il négocia l'acquisition des dessins et des toiles que possédait Jabach, il ne pouvait ignorer les qualités de l'industriel, de l'homme d'affaires, de l'administrateur dont les manufactures installées à Corbeil avaient été prospères, et, vers 1670, Colbert investit Jabach des fonctions de

directeur de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson. Telle est la découverte que vient de faire M. Pérathon. Je ne sache pas que Felletin ait eu jamais un Jabach pour directeur, et Felletin s'affligera de l'éclat que projette sur Aubusson le grand nom de l'amateur apprécié par Le Brun, alors directeur des Gobelins. A Felletin maintenant de prendre sa revanche sur Aubusson, comme en usaient jadis les deux rivales : Rome et Carthage.

Mais pendant que je m'attarde à déplorer le sort de Jabach, M. Leymarie me prend à l'écart et me raconte que, grâce à lui, la bibliothèque de Limoges possède, depuis quelques semaines, l'inventaire après décès du célèbre amateur. Le document porte la date de 1696. Réjouissons-nous, messieurs ! Jabach n'était pas pauvre quand il mourut. L'opulence qu'il avait aimée reparut dans sa demeure. Des œuvres de maîtres avaient à nouveau pris place dans ses galeries et des dessins de toute rareté dans ses portefeuilles. M. Leymarie satisfait ainsi notre désir de savoir, mais en rendant hommage à la vérité, il enlève à son modèle l'auréole de douleur dont l'avaient couronné de longues générations suffisamment instruites et qui le faisaient aimable. L'infortune a plus de séduction que la richesse.

Nous avons parlé du Trésor, il est naturel que nous suivions Antoine, l'architecte de l'hôtel des Monnaies, dont s'est occupé M. Mazerolle, correspondant du comité à Dijon. La Monnaie fait songer aux sources du Pactole, dont le Trésor est l'estuaire. Mais nous sommes en 1783, et l'hôtel construit par Antoine sur le quai Conti est achevé. Que vient faire l'architecte parisien dans la compagnie de Brousseau, de Volard et de ces maîtres excellents si opportunément tirés de l'oubli par votre patience et votre sagacité ? Antoine est plongé dans la lecture d'une lettre assez longue, elle est de Mgr Jean-Baptiste-Joseph de Lubersac, évêque de Chartres et premier aumônier de Madame Sophie de France. En vérité, voilà qui nous confond. Un prélat s'entretenant d'architecture avec un membre de l'Académie et donnant des conseils au praticien ! Il s'agit de l'embellissement de la cour du Carrousel. Antoine a le projet d'y construire un théâtre lyrique avec une colonnade. L'évêque de Chartres rectifie ce plan. Il accepte la colonnade, mais il voudrait qu'elle servît de portique à des édifices publics convergeant vers une salle d'opéra élevée sur l'emplacement des hôtels d'Elbeuf et de Longueville. Au ton de la lettre il est

aisé de voir que son auteur a quelque ascendant sur Antoine. Découverte bien imprévue ! M. Mazerolle nous montre un architecte docile aux conseils que lui donne un prélat ! Observé sous cet aspect, Antoine devient un type d'abnégation.

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux,

a dit Musset, M. Émile Delignières, membre non résidant du comité à Abbeville, aurait pu prendre ce vers pour épigraphe de l'étude excellente dans laquelle il fait revivre Jean-Baptiste Poultier. Sculpteur adroit et souple, doué de grâce et d'énergie, tel fut Poultier, né en 1653, à Huppy, remarqué, protégé, employé par Le Brun aux grandes décorations de Versailles, des Invalides, de Saint-Nicolas-du-Chardonnet et de maint autre monument. Ces œuvres n'ont pas été détruites, nous pouvons donc juger de son talent; cependant Poultier n'a pas conquis le renom brillant des Girardon, des Tuby, des Marsy, dont il est l'émule. Où est le secret de cette diminution de gloire ? Dans la disgrâce de son protecteur. Sans doute Le Brun n'a rien perdu de son coup d'œil en 1683, il est resté l'homme du style Louis XIV, qui n'est pas sans force et sans crânerie, mais Colbert n'est plus, Louvois l'a remplacé dans les conseils du roi et Mignard s'empare sourdement de la dictature des arts. C'est à ce moment critique que Poultier arrive à l'âge d'homme. L'Académie lui ouvrira ses portes alors qu'il n'a que trente ans. Vaine sanction. Le Brun n'a plus de crédit, et ses satellites se meuvent dans la pénombre. M. Delignières s'est ému de l'injustice imméritée dont a souffert Poultier et il s'est fait son défenseur avec un dossier riche de preuves irréfutables. Réparation d'honneur au sculpteur picard.

Je vous propose, messieurs, d'ouvrir une souscription dans le but d'ériger un groupe colossal aux généalogistes d'Hozier, père, fils et neveux. Cette pensée m'est venue pendant que M. Albert Jacquot, correspondant du comité à Nancy, dressait devant vous l'arbre généalogique des Adam. Quelle tâche laborieuse, ingrate, mais aussi quel labeur excellent ! Ce n'était pas chose aisée que de suivre depuis les radicelles jusqu'aux branches du faîte la circulation de la sève dans la ramure touffue de cette souche compliquée. Lambert Adam, charpentier de la ville de Nancy, a sept enfants ; l'un, également prénommé Lambert, est fondeur. Ses enfants sont au nombre de treize. L'aîné, Jacob-Sigisbert, naît en

1670. Il sera sculpteur. Sept enfants verront le jour à son foyer. Trois d'entre eux, Lambert-Sigisbert, Nicolas-Sébastien et François-Gaspard-Balthasar, tiendront le ciseau. MM. Thirion, Jules Guiffrey et d'autres écrivains de talent se sont occupés des Adam. Leurs travaux demeurent et seront toujours lus avec fruit. Mais M. Albert Jacquot a élargi le cadre dans lequel nous apparaîtront désormais les sculpteurs de Nancy. Grâce aux actes d'état civil consciencieusement calqués par votre confrère sur les registres divers qu'il était en mesure de compulser à loisir, nous connaissons désormais la plupart des membres, célèbres ou obscurs, de la famille des Adam. Du fondeur, on ne cite aucune œuvre. Jacob-Sigisbert paraît n'avoir produit que des statuettes destinées aux églises et chapelles de sa région. Ses trois fils ont plus de savoir. Lambert-Sigisbert a sculpté pour Versailles des figures décoratives qui ne sont pas inférieures à celles de Tuby ou de Mazeline. Nicolas-Sébastien est le mieux doué. Si le *Prométhée* qui est au Louvre indique un esprit hanté par le souvenir de Puget, le tombeau de la reine de Pologne à Nancy est une œuvre personnelle et de meilleur style. Quant à François-Gaspard, il a travaillé pour le roi de Prusse. On raconte, en effet, que Sa Majesté prussienne avait fait choix de Nicolas-Sébastien pour son premier sculpteur ; François-Gaspard, peu scrupuleux, ayant eu vent de ce choix, partit aussitôt pour Berlin. Il s'appelait Adam, et, au talent près, il était en mesure de remplacer son frère. Il le remplaça pendant douze années, au talent près ! M. Jacquot, en jetant la lumière sur l'entourage de François-Gaspard, permettra peut-être à quelqu'un de vous de démêler les querelles domestiques qui durent assombrir le foyer des trois frères.

Les Michel sont inséparables des Adam ; aussi M. Jacquot a-t-il fait surgir devant vous l'énigmatique figure de Thomas Michel, celle de Sigisbert-François, son second fils, et celle de Claude, dit Clodion, son dixième enfant. Thomas Michel, marié à Anne Adam, en 1721, est qualifié marchand, marchand traiteur et pourvoyeur. On ne sait où il est mort, mais sa veuve décède le 12 août 1787, et sur l'acte de décès, découvert par M. Jacquot, le nom de Thomas Michel est suivi du titre de « sculpteur de feue Sa Majesté prussienne ». Thomas Michel aurait donc été sculpteur. Jusqu'ici nous avions pensé, avec les historiens de Clodion, que la fonction de sculpteur du roi de Prusse avait été dévolue non pas à Tho-

mas, mais à son fils Sigisbert-François. M. Jacquot pose un jalon dans les ténèbres au sujet du père de Clodion. Par contre, il éclaire la physionomie de l'aimable auteur des *Faunes* et des *Bacchantes*, si recherchés de nos jours. Les petits groupes de Clodion confinent au genre par les sujets traités. L'artiste est de son siècle. Mais si nous apprécions le style, la science du modelé, la puissance d'expression de ses figurines, nous sommes en droit de ranger Clodion parmi les statuaires sachant traiter l'argile avec maestria. La statue de Montesquieu est de belle venue ; la *Sainte Cécile* de Rouen mérite l'éloge. Or, M. Jacquot s'est rendu acquéreur, à la vente du baron Pichon, de nombreuses pièces inédites relatives à Clodion, notamment des marchés passés par l'artiste avec le baron Demidoff et avec Grimod d'Orsay pour l'exécution de riches mausolées. Ce sont là des découvertes. Pourquoi Clodion n'a-t-il pas eu de plus fréquentes occasions de se mesurer avec le marbre dans des pages imposantes ? Il nous apparaîtrait sans doute plus proche de Houdon que de Fragonard ou de Lancret, et Houdon ne se sentirait pas offensé par le voisinage.

Mouchy nous déride. M. de Longuemare, président de la société des antiquaires de Normandie à Caen, vient d'obtenir que Mouchy lût à haute voix devant vous les lettres qu'il adressait il y a cent vingt ans à l'intendant Esmangard. Ce digne magistrat avait l'esprit compliqué. Il désira que Mouchy, sculpteur de mérite, membre de l'Académie de peinture, exécutât deux statues pour la salle à manger de l'hôtel de l'Intendance. Hé ! fi ! les statues étaient donc nombreuses à l'intendance de Caen, elles décoraient donc les jardins, les portiques, la bibliothèque, le salon d'honneur, pour que M. l'intendant destinât à sa salle à manger deux œuvres de Mouchy ? Nous avons au Louvre son morceau de réception à l'Académie, et vraiment, c'est un marbre sobre, étudié, de bon style, qui ne serait point à sa place au milieu des carafes et des raviers. Mais quels sujets devait traiter le statuaire aux gages de M. l'intendant ? L'Abondance et le Génie de la justice administrative ! Va pour l'Abondance ; c'est un thème d'exécution facile. Mais la Justice administrative ! Quels attributs donner à cette conception juridique ? Je ne vous ai pas tout dit. Mouchy devait ménager dans sa statue de la *Justice* le passage d'un tuyau de poêle et dans celle de l'*Abondance* un récipient destiné à l'alimentation du lavabo ! Très pratique, M. Esmangard, mais je pourrais dire très

caustique le sculpteur Mouchy, car, si j'ai bien entendu, l'artiste laisse échapper cette phrase : « Je désire que le *Génie de la Justice* ressemble à M. Esmangard et l'*Abondance* à Madame ! » Délicate attention, si ce n'est plutôt raillerie. Quoi qu'il en soit, sachons gré à M. de Longuemare de cette échappée agréable à laquelle s'est prêté Mouchy.

Le chevalier de Berny, contemporain de Bernard de Paris, dont nous parlons plus haut, et comme lui calligraphe dessinateur, a été l'objet d'une seconde notice par M. Advielle. Berny est de Chartres. Son humeur le porte vers le barreau, puis vers les armes. La toge lui allait; l'épée lui vaut des balafres. Votre confrère le suit à Bruxelles, en Allemagne, à Paris. La course est longue et difficile. Berny est un vagabond. Il a besoin de mouvement et les situations les plus diverses plaisent à cet agité. Il semble qu'il soit toujours en marche. Cependant de nombreux recueils, des dessins allégoriques d'importance réelle, les portraits de Louis XVI, de Marie-Antoinette sont signés de lui et prouvent l'étonnante activité du personnage. Ses œuvres étaient connues, sa vie restait plus enveloppée en raison même des voyages et des travestissements sans nombre de l'artiste-soldat. M. Advielle a su le saisir et le dévisager. Désormais, ce moderne Protée, que Dancourt eût aimé placer parmi ses chevaliers errants de l'arquebuse, le chevalier de Berny est prisonnier.

M. Bouillon-Landais, correspondant du comité à Marseille, nous signale un peintre modeste, Émile Loubon, directeur de l'école gratuite de dessin dans la capitale de la Provence, il y a cinquante ans, et fondateur de la société des Amis des arts. Homme de sens, d'activité, d'initiative, il a laissé trace de son enseignement et de son zèle. M. Bouillon-Landais, qui a bien connu Loubon, a rencontré chez lui Vernet, Ricard, Rousseau, Delaroche, Fromentin, Granet. Des maîtres de ce mérite rehaussent singulièrement le peintre dont ils s'approchent. La puissance d'attraction paraît d'ailleurs avoir caractérisé le directeur de l'école de Marseille. La société des Amis des arts avait-elle plus d'une année de date quand son fondateur obtint que deux cents artistes prissent part à sa première exposition ? Delacroix, Couture, Marilhat, Troyon, Flers, Cabanel étaient au nombre des exposants. Aucun soldat n'est inutile dans une armée, et celui qui sonne hardiment la diane stimule les plus vaillants. A ce titre il a sa part dans le gain des batailles.

Un comédien de notre temps, que je pourrais nommer, demandait un jour à un statuaire de modeler son buste. Et celui-ci de répondre : « Vous? un acteur? Commencez d'abord par avoir votre tête et ne dépistez pas sans cesse le regard en prenant la tête d'autrui. » Le peintre Guy François, du Puy en Velay, que M. Léon Giron, membre non résidant du comité au Puy, a introduit dans cette enceinte, est grimé. Le rusé s'est fait une tête de convention dans laquelle on retrouve de loin la vague silhouette de Guido Reni, du Caravage et de Ribera. Quant à sa signature, elle est, à peu de chose près, celle du Guide. Ses œuvres sont une mosaïque. Il a vu, il a retenu, il copie. Fi du plagiaire ! Mais Hilaire Pader « tolosain », dont M. de Chennevières s'est fait le biographe avec non moins d'humour que de sage critique, a parlé de Guy François ; les églises de Toulouse, de Montpellier, de Riom, de Gannat, du Puy renferment de ses toiles, et sa signature apocryphe jette le trouble dans l'esprit des touristes. M. Léon Giron a voulu mettre ordre à ces abus prolongés. Il dénonce l'homme sous le peintre peu personnel et encore moins scrupuleux. Mais l'homme a toujours quelques vertus qui tempèrent ses défauts. C'est ainsi que Guy François rachète ses faiblesses par un acte dont il convient de garder le souvenir. Le sénéchal d'Auvergne guerroyait dans les Alpes. Un matin, il s'aperçut que les tentes de ses troupes étaient recouvertes de toiles, peintes avec talent. Le sénéchal comprit que les monastères des environs avaient été dépossédés de leurs tableaux. Il confisqua les toiles et les fit expédier à Guy François en lui demandant de les restaurer. Celui-ci s'acquitta sans effort de la tâche qu'on lui confiait. Son travail terminé, le sénéchal lui demande ce qu'il lui doit : « Je ne veux rien pour moi-même, répond le peintre, mais je trouverais ma récompense dans l'exemption du logement des gens d'armes pour ma ville natale. » Sa requête fut accueillie. Ne soyons plus étonnés si les compatriotes de Guy François l'ont surnommé « le Grand ! »

Je n'ai plus qu'un seul maître à vous présenter. C'est Guillaume Regnault. M. Louis de Grandmaison, correspondant du comité à Tours, auquel nous prenons plaisir à souhaiter la bienvenue, s'est fait l'introducteur de Regnault au milieu de vous. Mais Michel Colombe demande la parole. Il nous rappelle que Regnault fut son collaborateur pendant quarante ans, l'aidant « en toutes

grandes besoignes, petites et moyennes ». Ce témoignage commande le respect, et Guillaume Regnault, qui, notamment, aida Colombe dans l'exécution du tombeau du duc de Bretagne, aurait pu, ce semble, ne pas attendre que M. Louis de Grandmaison découvrît un contrat passé par lui en 1523 pour réclamer son droit de présence parmi les sculpteurs émérites de notre Renaissance française. Déjà, nous avions entendu Anatole de Montaiglon se refuser à prononcer le nom des Juste en face de la sépulture de Louis de Poncher, conseiller du roi, et de Roberte Legendre, sa femme, l'un des monuments les plus célèbres de notre Louvre. Un document indéniable justifie l'opinion du fin critique. C'est à Guillaume Regnault, déjà septuagénaire, que sont dues les statues si sagement traitées de Poncher et de sa femme. Il s'est assuré, dans la circonstance, le concours d'un ami, Guillaume Chaleveau ou Chaleneau ; mais celui-ci ne porte pas comme Regnault le titre de « tailleur d'ymaiges de la feue Reyne ». C'est donc Regnault, le collaborateur de Michel Colombe, son neveu par alliance, qui, désormais, grâce à l'initiative heureuse de M. Louis de Grandmaison, doit être salué comme l'auteur de l'admirable tombeau des Poncher. Votre confrère débute dans cette enceinte par un bulletin de conquête.

Tous ont été nommés, et le dénombrement des maîtres évoqués par vous sur le seuil du musée dont vous êtes les créateurs témoigne de votre grand travail et de votre talent. Quelle assemblée, messieurs, que celle où nous venons de reconnaître Guillaume Regnault, Volard, les Brousseau, Clodion, les Adam, les Michel, Jabach, Guy François et tant d'autres ! Vous avez le don de mettre en scène, au plan voulu, sous le jour favorable, avec mesure, les hommes de mérite dont l'œuvre nous est une leçon ou l'existence un exemple. Votre conscience dans l'étude, l'art avec lequel vous prenez la défense des artistes d'autrefois, des toiles dispersées, des marbres mutilés, des dessins enfouis ou perdus, des édifices insuffisamment connus ou mal protégés, vous créent des droits à la vive gratitude de quiconque a le culte de l'honneur et du génie. Demeurez toujours épris d'idéal et de beauté. Votre part est enviable, elle grandit l'homme qui l'a choisie.

On raconte que l'historien Mézeray, se trouvant un jour dans la compagnie de Conrart, de Patru et de Maucroix, fut invité par ses amis à composer un distique résumant sa vie et ses travaux,

quelque chose de comparable au *Mantua me genuit* du poète de l'*Enéide*. « Un distique, répondit Mézeray, dont l'esprit gaulois se plaisait aux brusques saillies, un distique serait trop long. Trois mots suffisent : *Memor fui patriæ!* J'ai aimé la France, j'ai gardé le culte de la patrie ! » Noble devise, messieurs, et que tous vous auriez le droit de vous approprier. A l'exemple de Mézeray, chacun de vous témoigne d'un filial amour à la patrie française. Mais quelle fortune est la vôtre ! L'historien politique, tenu de raconter les règnes d'un Charles VI ou d'un Charles IX, n'est pas maître, on le conçoit, d'effacer de son œuvre toute trace de lassitude ou de tristesse. Vous êtes plus heureux. Le caractère de vos travaux, le champ spécial, — je n'ai pas dit restreint, — où se déploie votre activité vous protègent contre les spectacles abaissés. Les jours sombres de la vie d'un peuple vous échappent. Par contre, tout est joie, tout est lumière dans votre labeur. Vous êtes des artisans de réveil et de renommée. *Memor fui patriæ*. Sur vos lèvres, cette belle maxime est l'attestation d'études apaisées, généreuses et fécondes ; elle rappelle ces défrichements sans trêve dont vous avez fait l'occupation de vos heures, elle replace sous le regard de la pensée ces purs profils d'imagiers et de peintres, ces trésors d'art tirés de l'oubli, vestiges de gloire ou de richesse restitués par vous à la France d'autrefois et offerts en tribut à la France d'aujourd'hui. *Memor fui patriæ.*

HENRY JOUIN.





LA DUSE



PARMI les amis de Mme Duse on était inquiet sur l'aventure que l'éminente artiste avait résolu de tenter en venant demander à Paris la consécration de son talent. « Oui, je sens que je dois aller à Paris, disait-elle à un rédacteur du *Temps*. J'ai beaucoup travaillé ; mais, sans Paris, ce n'est rien. Pourtant c'est dur d'aller risquer, d'une seule fois, tant de peine et d'années passées. Mais baste ! il le faut. » — Mais, lui disait-on, Paris n'applaudit que ce qui vient de lui, il n'aime que les célébrités qu'il a vu éclore, et il reste froid pour tout ce qui est étranger. Si vous jouiez en français, on pourrait discuter votre talent ; mais vous jouez en une langue étrangère, des traductions de pièces françaises. Cela est bien dangereux.

Ses amis firent valoir d'autres considérations d'ordre plus intime, mais la Duse persista. Elle est venue, et elle a pleinement conquis Paris, par son talent, son charme et sa grâce. Nous l'avons vue dans la *Dame aux camélias, Magda,* la *Femme de Claude,* la *Locandiera,* le *Songe d'une matinée de printemps,* la *Cavalliera rusticana :* ses succès n'ont fait que s'accentuer de représentation en représentation, et cela a fini par l'enthousiasme. La presse a rendu pleine justice à son talent, en soulevant toutefois quelques réserves.

Dans la *Dame aux camélias,* par exemple, on lui a reproché de faire de Marguerite Gautier une grisette et non une courtisane. Mais Alexandre Dumas ne dit-il pas, dans la préface de la pièce, que Marguerite Gautier a été une grisette et que c'est pour cela qu'elle avait du cœur ? Est-ce qu'une courtisane, même amoureuse, aurait été capable du sacrifice de Marguerite Gautier ? Dès les premières scènes, nous sommes suffisamment édifiés sur sa valeur morale, et une toilette sortie de chez le grand couturier n'ajouterait rien à ce qu'a dit Dumas. Il ne faut voir en Marguerite Gautier qu'une amoureuse, et c'est ce côté du rôle que la Duse a mis en pleine lumière d'une façon géniale.

On lui a reproché également, lorsqu'elle est insultée au quatrième acte,

par Armand, d'ajouter un crescendo d'« *Armandi !* » qui ne sont pas dans le texte. Je ne crois pas que ce soit ajouter au texte que d'accentuer le jeu de son partenaire par des interjections qui donnent plus de force à la pensée et qui rendent plus dramatique une situation. Marguerite a l'âme déchirée par les insultes de son amant. Elle l'aime toujours, elle s'est sacrifiée pour lui ; quoi de plus naturel qu'elle cherche à arrêter les outrages qu'Armand lui jette à la face? Verdi disait à ce propos : « Cette petite Duse ! si je l'avais entendue avant de composer mon opéra, quel beau final j'aurais composé avec ce crescendo d' « *Armandi* », qu'elle a trouvé en laissant déborder son cœur ». Dumas, s'il était encore parmi nous, l'aurait applaudie. Il l'avait félicitée d'avoir trouvé dans le dernier acte de la *Princesse de Bagdad* des mouvements qu'il n'avait pas soupçonnés. Molière, s'il revenait en ce monde, ne désapprouverait pas non plus la façon dont ses comédies sont interprétées. D'éminents acteurs ont ajouté à leurs rôles des jeux de scène, des intentions auxquels Molière n'avait point songé. Tous les hommes de génie ont mis implicitement dans leurs œuvres des choses que la postérité s'est chargée de mettre en pleine lumière.

Une autre trouvaille de la Duse est celle de la lettre du cinquième acte. Il est certain que la tradition la consacrera ; on me dit que Mme Sarah Bernhardt s'en sert à l'étranger. Le père d'Armand a écrit à Marguerite pour lui annoncer le retour de son fils. La lettre, selon l'indication du texte, doit être cachée dans le sein de l'actrice. La Duse l'a mise sous son oreiller, et quand elle est seule, elle va la chercher, s'asseoit sur le bord de son lit et en commence la lecture. Puis les bras et la lettre tombent sur ses genoux, et l'artiste continue à la dire de mémoire, les yeux dans le vague, comme si sa pensée se reportait vers Armand. Rien n'est plus émouvant que ce jeu de scène, véritable inspiration d'une artiste de génie. Car la Duse étudie ses rôles avec une conscience et une intelligence vraiment géniales. Je ne connais que notre Mounet-Sully qui puisse lui être comparé. Toute la critique a été unanime à louer la façon dont elle meurt au cinquième acte, quand elle retombe inerte sur son oreiller. C'est toute son âme qu'elle donne à Armand dans son dernier soupir.

Dans *Magda,* elle s'est montrée si ardente, si passionnée qu'elle a ému tous les spectateurs, ceux même qui ne comprenaient pas la langue italienne. Elle a été admirable dans la *Femme de Claude*. Elle a rendu avec une intensité d'effet extraordinaire cette étrange figure de Césarine, créature perverse et perfide, née pour le mal. On ne saurait aller plus loin dans l'expression de la vérité, avec des moyens plus simples. Dans le répertoire italien, la *Cavalleria rusticana,* la *Locandiera,* le *Songe d'une matinée de printemps,* elle a aussi montré toutes les ressources et la variété de son talent.

Dans *Cavalleria,* elle a représenté l'amour sauvage de Santuzza avec un grand art de simplicité, mais ce n'était qu'un jeu pour elle. Ces natures

de femmes du peuple sont en Italie très simplistes, et il y a dans chaque Italienne un peu de la Santuzza. La Duse a rendu avec une réalité poignante la scène où elle dénonce son amant aux fureurs vengeresses d'un mari trompé. C'est la vérité même.

Dans la *Locandiera,* elle nous a montré la Vénitienne avec sa grâce enchanteresse, son esprit piquant, sa malice souriante. Vêtue d'une robe rouge, d'un tablier blanc, la tête coiffée d'un petit bonnet, elle était tout à fait jolie, plus que jolie. On l'eut dite descendue d'un tableau de Longhi. Il faut entendre avec quel art elle se moque du chevalier Ripapatta. Toutes les fois qu'il devient entreprenant, elle a une façon d'appeler son domestique Fabrizzio, qui est des plus drôles. Elle a déployé dans ce rôle de Mirandole un brio étonnant.

Si le *Songe d'une matinée de printemps* n'a pas plu et a paru long, c'est que, pour en goûter la mélancolie et le charme, il faut bien connaître la langue italienne. Quand la pièce sera jouée en français par Mme Sarah Bernhardt, on rendra justice à Annunzio. Dans cette œuvre, la Duse fait un rôle de folle et elle le joue avec une intelligence merveilleuse. Sa folie n'a rien de triste ; c'est plutôt le gazouillement d'un oiseau qui voltige dans les fleurs, que les propos incohérents d'une démente. On l'écoute et on est charmé. Quelle caresse ! quelle agréable musique que cette langue italienne ! Prononcée par la Duse, c'est délicieux.

La Duse n'a pas eu de maître. Elle s'est formée elle-même par un labeur acharné, et si elle déteste le monde et surtout les importuns, c'est qu'avec eux il n'y a pas de recueillement ni de travail possible. A Paris, elle n'a fait que les visites indispensables, et a refusé toute invitation. Elle passait ses après-midis à se promener au Bois, et ses soirées à lire. Fille de comédiens qui parcouraient les petites villes de province, elle a eu une enfance misérable et a mené l'existence du *Roman comique,* une excellente école pour former les comédiens. Elle débute à sept ans par le rôle de Cosette des *Misérables.* A quatorze ans, elle est l'étoile de sa troupe. Un soir, à Naples, au théâtre Fiorentini, elle charme le public par sa grâce et sa gentillesse ; le public éclate en applaudissements et son nom est dans toutes les bouches. A Rome et à Turin, ses succès se confirment, et, dans cette dernière ville, elle voit jouer Sarah Bernhardt, dont le talent dramatique lui ouvre des horizons nouveaux. Quelques années après, elle est sacrée grande artiste. L'épithète n'est pas exagérée, car la Duse ne voit que les côtés supérieurs de son art. Ce n'est pas seulement un merveilleux instrument, mais une créatrice qui, dans chacun de ses rôles, livre un peu de son cœur et de son âme. Créature vibrante, passionnée, elle a mené la vie de quelques-unes de ses héroïnes, car elle a beaucoup aimé et souffert. C'est à propos d'elle que Dumas écrivait : « A ceux qui demandent pourquoi Dieu a fait la douleur, on pourrait leur répondre que cela est quelquefois nécessaire pour faire le génie ». En résumé, le fond de son talent est composé de grâce, de tendresse et de douceur ; c'est ce qui nous a séduit et lui a gagné tous les cœurs. Elle

n'est pas jolie, elle est mieux. Ce qui pourrait paraître irrégulier dans ses traits disparaît lorsqu'elle joue. Le visage est éclairé par de grands yeux intelligents et droits ; la voix est charmante et pleine de caresse, le geste est expressif. Elle a la beauté de l'âme. Ce qu'elle recherche surtout, c'est la vérité et le naturel ; elle en donne parfois une illusion si profonde que Mme Bartet, assistant un soir à une représentation de la *Dame aux camélias* à Londres, la vit, au premier acte, si pâle, si affaiblie, qu'elle dit à M. Claretie, son voisin : « Ah ! mon Dieu, elle est malade !... Elle ne va pas continuer. Et moi qui joue demain, je ne pourrai pas revenir la voir !... Je n'ai pas de chance ! »

On comprendra sans peine qu'une telle artiste joue sans aucune préoccupation du public auquel elle ne veut faire aucune concession, pas plus celle du fard que du costume. Il faut la prendre telle qu'elle est, et, en échange de cette confiance qu'elle réclame de la foule, elle se livrera tout entière, n'épargnant ni sa fatigue ni sa santé, pour nous donner d'inoubliables émotions.

Elle nous a quittés et s'est retirée à Venise. C'est là qu'elle aime à se reposer. Elle reviendra certainement, ayant conservé de Paris le meilleur souvenir.

L. VERNAY.





Les Théâtres

Opéra : *L'Étoile*. Reprise des *Huguenots*. — Opéra-Comique : *Le Vaisseau fantôme*. — Comédie-Française : *Frédégonde*. — Odéon : *Les Irréguliers*. *Jeanne d'Arc*. — Gymnase : *Rosine*. — Publications nouvelles : *Chronologie moliéresque*. *Almanach des spectacles*.



'Étoile, ballet-pantomime en deux actes, de MM. Ad. Aderer et C. de Roddaz, musique de M. André Wormser, représenté à l'Opéra, a le grand mérite d'être clair : c'est ce qui en explique le grand succès.

L'action se passe à Paris, en 1797, sur la place de l'Europe, qui, à cette époque, était voisine du Pont-Neuf. Dans le fond de la scène, on aperçoit la baraque de Bobèche ; à droite, la boutique de Mme Bréju, la fruitière ; sur le devant, à gauche, un café. A travers ce décor circule une foule variée, pittoresque. Une noce survient, dont fait partie le célèbre Vestris et deux danseuses de l'Opéra, Mlles Chamoiseau et Léocadie. Naturellement on se met à danser, et on nous régale d'un vieux quadrille, avec entrechats et ailes de pigeon, qui a beaucoup plu. Zénaïde, la fille de Mme Bréju, danse à son tour avec tant de grâce et de charme que Vestris, enflammé, croit avoir trouvé une étoile de première grandeur et s'engage à la faire entrer à l'Opéra, au grand mécontentement de Séverin, le compagnon de Bobèche, qui l'aime éperdument. Vestris a bientôt fait de se débarrasser de l'amoureux en le signalant à un sergent racoleur qui l'emmène à l'armée. Ce premier acte est très mouvementé et fort amusant.

Le second nous montre l'envers des coulisses, et nous assistons à l'examen de la classe de danse à l'Opéra. Nous voyons défiler devant nos yeux la grande et la petite classe. Cette dernière a obtenu un grand succès, mais j'aime mieux la première. Ces gamines de dix à douze ans, au corps grêle, aux jambes maigres, au visage pâle et fatigué, sont en somme un spectacle plus attristant que réjouissant. Je sais bien qu'il faut de bonne heure encourager les vocations naissantes, et je n'ai aucune peine à déclarer que ce petit monde danse à ravir, avec un aplomb imperturbable ; aussi a-t-il été très applaudi. Il est inutile de vous dire que Zénaïde obtient le

premier prix, mais au moment où elle va être récompensée, Séverin revient de l'armée : Zénaïde se jette dans ses bras et renonce aux gloires du théâtre pour épouser celui qu'elle aime, ce qui est d'un bien mauvais exemple pour ces dames du ballet.

La musique de M. Wormser a semblé quelque peu bizarre, mais cette prétendue bizarrerie est plutôt de l'originalité. Le compositeur n'a pas cherché à s'élever trop haut ; il a eu le bon goût de rester dans son sujet en écrivant une partition dansante et bien rythmée, ce qui a bien son mérite.

Quant à l'interprétation de *l'Étoile,* elle est tout à fait remarquable. Ces messieurs du corps du ballet sont dans la joie quand on leur donne des rôles ; ils les jouent et les dansent à la perfection. Ajoutez à cela que ce sont des mimes incomparables. Il nous faut louer sans réserve MM. Hansen, Regnier, Stilb, de Soria.

C'est Mlle Mauri qui remplit le rôle de Zénaïde, elle y est charmante quoiqu'un peu marquée pour être la fille de Mlle Torri (Mme Bréju). Mlle Invernizzi est délicieuse dans son joli costume fin de Révolution ; elle est d'un comique grâcieux et spirituel. Louons aussi Mlle Salle, si correcte dans tout ce qu'elle fait, et Mlle Robin. Quant à Mlle Cléo de Merode, elle est affreuse avec sa robe blanche à fourreau et sa couronne d'oranger sur ses bandeaux démesurés. Il serait injuste d'oublier Mlles Hirsch, Lobstein, Sandrini et Piodi qui ont vaillamment contribué au succès de l'*Étoile*. La mise en scène et les décors sont superbes.

La direction de l'Opéra a eu l'excellente idée de reprendre *les Huguenots*. Cette reprise a fait plaisir. Si certaines formules ont pu, après l'audition des œuvres de Wagner, paraître vieillies et démodées, il n'y en a pas moins, dans l'ouvrage de Meyerbeer, bien des choses qu'on ne trouve pas dans Wagner. Je n'ai pas assisté à la première représentation de cette reprise avec MM. Alvarez, Renaud et Mlle Bréval, qui sont maintenant remplacés par MM. Affre, Noté et Mme Ganne. Ces derniers sont tous les trois d'excellents artistes sans doute, ils ont convenablement chanté leurs rôles, mais ils ont paru en ignorer les traditions. Les *Huguenots* doivent être aussi bien joués que chantés. Mlle Berthet est une reine de Navarre correcte, je lui souhaiterais un peu plus de coquetterie et de légèreté. Mme Carrère manque d'espièglerie dans le personnage du page. M. Gresse est un excellent Marcel, et M. Delmas tient avec beaucoup d'autorité le rôle de Saint-Bris.

Je suis surpris qu'après le succès à l'Opéra du *Lohengrin,* de la *Walkyrie,* du *Tannhäuser,* le *Vaisseau fantôme* n'ait pas eu à l'Opéra-Comique une meilleure fortune : on a dû le retirer de l'affiche après la dixième représentation. Le *Vaisseau fantôme* est un des premiers opéras de Wagner. Dans cette œuvre, où nous saisissons les premières manifestations de son génie, le maître essaie de se dégager des entraves qui l'attachent aux anciennes écoles, pour voler de ses propres ailes. S'il rappelle parfois, et

principalement dans l'ouverture, les procédés de Weber, s'il y a dans son opéra quelques réminiscences italiennes et des morceaux qu'on croirait écrits par Meyerbeer, il faut reconnaître qu'en certaines parties l'orchestration est en réel progrès sur ce qui a été fait jusqu'à cette époque (1842).

Lorsqu'on écoute la partition du *Vaisseau fantôme,* on est frappé de la quantité de passages qui méritent d'être signalés. C'est d'abord l'ouverture qui est un morceau symphonique de premier ordre, la barcarolle du pilote, l'entrée du Hollandais ; au second acte, le chœur des fileuses, *Bon rouet gronde et bourdonne,* qui est d'une grâce légère et charmante, la ballade de Senta si tendre, si mélancolique, le duo de Senta et d'Érik, celui du Hollandais et de Senta, et, au troisième acte, les chœurs de matelots, l'air d'Érik qui reproche à sa fiancée ses serments oubliés. Mais tout cela n'a pas suffi pour attirer la foule. A la première audition, l'œuvre a été déclarée ennuyeuse et monotone. On a été même jusqu'à invoquer contre l'ouvrage cet argument, qu'il avait été fort mal accueilli lorsqu'il fut joué pour la première fois, à Dresde. Mais de combien d'œuvres ce n'a-t-il pas été le sort, qui n'en sont pas moins proclamées aujourd'hui chefs-d'œuvre ?

Wagner conçut l'idée du *Vaisseau fantôme* dans un voyage qu'il fit de Kœnigsberg à Londres. Le navire qui le portait fut assailli par la tempête. Et c'est au plus fort de l'ouragan que le maître entendit chanter la légende du *Hollandais volant,* très répandue dans les pays du Nord. Elle racontait les malheurs d'un capitaine qui, bravant le ciel, poursuivit sa route malgré les écueils et la tempête. En punition de son orgueil, il est condamné à errer sur les flots, jusqu'à ce qu'il rencontre une femme qui consente à partager son sort et à lui rester fidèle. Vainement il a cherché plusieurs fois la mort en précipitant son navire au milieu des récifs, en se jetant parmi les flots courroucés, mais le Dieu qu'il a bravé, l'a rejeté sur le désert de l'Océan, qu'il est destiné à parcourir comme un nouveau Juif errant de la mer.

Au premier acte, le théâtre représente un rocher à pic, derrière lequel s'étend une mer furieuse sous un ciel chargé de nuages noirs. Un navire vient de jeter l'ancre près du rivage ; les matelots carguent les voiles et lancent des cordages pour amarrer le vaisseau, tandis que le capitaine Daland est descendu pour reconnaître la contrée. L'orchestre exprime par ses *diminuendo* et ses *crescendo* le mouvement de la tempête qui s'apaise. Daland, rassuré, dit aux matelots d'aller se reposer et au pilote de veiller pour tous. L'ouragan s'est à peu près calmé, et le pilote, assis au gouvernail, chante une délicieuse barcarolle d'un tour très original ; le motif en a été certainement fourni par quelque vieil air du pays scandinave, tant il a de douceur et de mélancolie. Bientôt le chant cesse et le pilote s'endort. Alors apparaît le vaisseau fantôme aux mâts noirs, aux voiles rouges de sang. Il s'approche silencieusement et jette l'ancre près du navire de Daland. Un homme vêtu de noir, la figure ravagée par la souffrance et la douleur, s'approche du rivage : c'est le Hollandais. Il

raconte, dans un monologue désespéré, que, tous les sept ans, il descend à terre pour chercher en vain celle en qui il espère. Daland va au-devant de l'étranger et l'interroge. Le Hollandais lui raconte ses malheurs : il a des trésors sans nombre, qui seront à lui s'il lui fait une famille. Daland lui offre sa fille Senta, une charmante créature. Le duo entre les deux hommes est plein de contrastes ; aux modulations tristes et lamentables du Hollandais s'oppose le chant vif et gai de Daland. La tempête apaisée, le ciel redevenu bleu, les deux hommes se quittent en se donnant rendez-vous chez Daland.

Le second acte renferme les plus jolis airs de la partition. Il débute par un cœur délicieux de fileuses. Elle sont là, autour d'une grande cheminée, bavardant et caquetant. Senta est assise dans un fauteuil et semble absorbée dans la contemplation muette d'un portrait, celui du Hollandais. « Pourquoi, lui dit sa nourrice, passes-tu ta vie entière à rêver devant ce portrait ? » Senta répond que, depuis qu'on lui a raconté les malheurs du Hollandais, elle s'est éprise de lui. Ses compagnes se moquent d'elle, en lui disant qu'Érik, son fiancé, pourrait être jaloux et percer d'une balle le portrait. Elle prie les jeunes filles de lui épargner leurs plaisanteries, et elle chante la ballade du *Hollandais volant*. Elle termine en disant qu'elle voudrait que la peine de l'étranger fût terminée. La poésie tendre et mélancolique de cette ballade et la superbe évocation de Senta sont d'un très grand effet.

Érik survient et prie Senta de hâter leur union. La jeune fille élude sa réponse. Alors Érik lui raconte un rêve qu'il vient de faire : il a vu le vaisseau fantôme et l'homme noir en descendre, venir dans sa demeure accompagné de Daland, et Senta se jeter aux genoux de l'étranger qui l'a pressée sur son cœur. A la joie et à l'exaltation que Senta manifeste en écoutant ce récit, Érik comprend que c'est le Hollandais qu'elle aime, et il sort désespéré. Le Hollandais entre en scène ainsi que Daland. Celui-ci présente sa fille à l'étranger et la prie de bien accueillir l'hôte qui est venu lui demander un abri. Un long duo d'amour entre Senta et le Hollandais termine cet acte.

Le troisième débute par un joli chœur de jeunes filles et de matelots. Érik vient rappeler à Senta ses serments d'autrefois ; il invoque ses souvenirs d'enfance. Le Hollandais, qui a entendu, se croit trahi et reproche à Senta de manquer à son serment. Alors il reprend sa course vagabonde sur les flots. Senta, désespérée, se précipite dans la mer, en s'écriant que jusqu'à la mort elle lui sera fidèle. Cette scène admirable fait passer dans le cœur des spectateurs un frisson de terreur et d'angoisse. Elle termine dignement ce bel opéra.

L'interprétation qu'en a donnée l'Opéra-Comique est excellente : M. Bouvet a admirablement chanté le rôle du Hollandais, bien que ce rôle soit peut-être écrit un peu trop bas pour lui ; la tâche était rendue difficile par la complexité du personnage. Du reste, Wagner a donné dans ses mémoires de longues instructions à l'acteur chargé du per-

sonnage, et M. Bouvet semble s'y être scrupuleusement conformé. M. Belhomme a montré, dans le rôle de Daland, sa belle voix et l'excellence de sa méthode; il a très bien fait valoir ce personnage qui ne doit pas être tourné en comique : « Il est, comme dit Wagner, une exacte manifestation de l'existence vulgaire : c'est un marin qui brave les tempêtes et les dangers pour l'amour du gain ». Mlle Marsy n'a peut-être pas su exprimer toute la tendresse mélancolique du rôle de Senta, mais elle le chante et le joue avec conviction. Signalons aussi Mme Delorme et M. Carbonne dans des rôles secondaires.

La Comédie-Française a représenté *Frédégonde,* drame en cinq actes et en vers, de M. Alfred Dubout. La critique n'a pas été tendre pour l'œuvre nouvelle, qui, après quelques représentations, a été retirée de l'affiche. Méritait-elle un pareil sort ? La trame du drame m'a paru suffisamment intéressante, et la langue de l'auteur, claire et parfois même élégante ; peut-être abuse-t-il de la métaphore, mais cela est permis à un poète.

Voici le sujet du drame : Frédégonde voulant la mort de Mérovée, fils de Hilpéric, son mari, et d'Audovère, se fait aimer de Lother, chef de la garde du roi, et lui met un poignard à la main pour accomplir le crime. Lother est l'ami, le frère de lait, le compagnon d'enfance de Mérovée : il hésite, mais Frédégonde verse en son cœur, comme l'on dit, le subtil poison de la jalousie. Une fois Lother devenu jaloux du roi, Frédégonde n'a qu'à parler de lui pour que l'amant promette de tuer Mérovée.

L'acte suivant, qui est rempli par la confession de Frédégonde, est très dramatique assurément, mais je n'en vois pas l'utilité. Quel est l'intérêt de Frédégonde à dévoiler ses crimes à Prétextat, évêque de Rouen, qui est l'ami, le protecteur de Mérovée ? « Depuis le jour où il avait tenu le jeune prince sur les fonts du baptême, il s'était lié à lui d'un de ces attachements dévoués, absolus, dont une mère ou une nourrice semble seule capable[1] ». L'auteur justifie cette démarche en disant que Néra, nièce de Prétextat et suivante de Frédégonde, a surpris l'entretien de Lother et de la reine. Celle-ci croit que Néra ne manquera pas de tout raconter à son oncle, et pour lier l'évêque par le secret de la confession, elle ira s'agenouiller au tribunal de la pénitence. « Ce serait hardi ! » déclare-t-elle. C'est hardi, en effet, car si Prétextat reçoit la confidence de Néra, il ne sera nullement baillonné. Quoi qu'il en soit, l'auteur a tiré un heureux parti de cette situation. Frédégonde va trouver Prétextat dans la basilique de Rouen, et se confesse de ses crimes. Elle avoue la trame qu'elle a ourdie pour se débarrasser de Mérovée.

...Je dis qu'il va mourir — Je dis
Que bientôt son corps pâle et ses membres raidis,
De son cheval de guerre où sa fierté s'étale,
Seront jetés sanglants dans la nuit sépulcrale.

[1] *Récits mérovingiens.*

Ce que je dis ? Je dis que, pendant que des voix,
Du fond de nos palais, des chaumières, des bois,
Éclateront partout, pour dénoncer le crime,
Que, pendant qu'à grands cris pleurant sur la victime,
Ces voix, toutes ces voix uniront leur concert
Pour maudire le nom qu'a maudit Sigebert...
Toi, Prétextat, toi seul, moins prêtre que complice,
Toi qui connais le crime, avant qu'il s'accomplisse,
Et qui vois le poignard, et qui vois ton enfant
Bien aimé terrassé sous le fer triomphant...
Toi qui voudrais broyer et piétiner l'infâme,
Esclave du secret que j'enferme en ton âme,
Tu ne pourras, — ô jour d'intense volupté ! —
Le prononcer, ce nom terrible et détesté !
Et que tu resteras seul à te taire au monde,
Vaincu par toi, vaincu par mon nom...

Elle accable le malheureux évêque, en lui nommant l'assassin, et elle lui apprend que c'est lui, Prétextat, qui a dévoilé la retraite de Mérovée, en l'indiquant à Lother.

Au dernier acte, nous assistons à la mort de Prétextat que Frédégonde a fait assassiner, et au retour de Lother qui vient recevoir la récompense de son crime, et réclamer asile ; la reine le reçoit fort mal :

FRÉDÉGONDE

Son asile ! il a dit : son asile. Va-t-en !
Hors d'ici, chien maudit ! ou crains ce qui t'attend !
Quoi ! ce n'est pas assez de t'enfuir comme un lâche ?
Tu viens insolemment réclamer qu'on te cache ?
Qu'on te cache ! Qu'on soit ton bouclier ! Qu'enfin
Je couvre de mon nom royal un assassin !
Ah ! prends garde : le sang des rois, cela se venge !
Et c'est commettre au moins une imprudence étrange,
Après m'avoir trahie en accourant ici,
De rester un instant de plus à ma merci !
Oui, jouer au lion, mordre en pleine lumière,
Puis rentrer au palais comme dans sa tanière,
C'est fort bien ! Mais demain qu'un peuple révolté
Accuse avec fureur cette hospitalité,
Que dirais-tu, calmant ce bon peuple en tempête,
Si je lui répondais en lui jetant ta tête ?

LOTHER

Ce que je te dirais ? — Oui, jette ! Et quand dans l'air,
Ma tête en tournoyant l'espace d'un éclair,
Horrible, plongera vers la foule hurlante,
Penche-toi vivement sur l'abîme, et, sanglante,
Puisse ma bouche encor te crier en tombant
Ces trois mots, les seuls vrais : Mérovée est vivant !

Lother n'a pas tué Mérovée. Quant il s'est trouvé en face de son ami, qui l'appelait son frère en lui tendant les bras, l'arme est tombée de

ses mains. Il est revenu pour savoir comment la reine l'accueillerait. On a vu comment elle l'a reçu : Lother, fou de rage, accable à son tour Frédégonde d'outrages et d'insultes, il veut la tuer et lève son poignard; mais la reine invoque le nom de ses enfants et il lui fait grâce. Lother jette son arme et va s'agenouiller au chevet de Prétextat. Frédégonde saisit le poignard abandonné et en frappe Lother. C'est alors que Prétextat agonisant lève les yeux vers elle et lui dit que ses monstrueux efforts pour donner la couronne à ses enfants ont été inutiles. Mérovée est vivant et ses deux enfants sont morts de la peste. La nouvelle est bientôt confirmée par Hilpéric. Frédégonde pousse un cri et tombe inanimée.

Tel est ce drame épouvantablement noir, qui n'est pas dénué d'intérêt si l'on veut l'écouter sans préoccupation de métier. On a reproché à l'auteur son style poncif. Les citations que nous avons faites prouvent que cette critique n'est pas toujours bien fondée. On lui a également reproché de n'avoir pas mieux choisi dans la vie de Frédégonde, si fertile en incidents de toutes sortes, d'autres épisodes. C'était alors proscrire l'amour de son drame, et nous jeter dans des complications historiques que le public n'eût guère goûtées.

L'interprétation par Mmes Dudlay et Bertiny, par MM. Mounet-Sully, Paul Mounet, Albert Lambert, Leloir, a été excellente.

L'Odéon nous a donné une comédie nouvelle en trois actes de MM. Alfred Bonsergent et Charles Simon, qui a pour titre : *Irréguliers*.

Le grand défaut de cette pièce est le manque de clarté, et les auteurs ne savent pas trop, semble-t-il, ce qu'ils veulent prouver. Ils ont trouvé une situation et ils l'ont traitée un peu au hasard, sans se soucier de la logique. Lucien Mazerond vit avec Aline Maurel : ils se sont rencontrés, ils se sont plu et aimés. Lucien est déjà marié et a été abandonné par sa femme qui s'est enfuie avec un amant. Aline est une fille séduite qui a un fils, Robert. Le faux ménage a passé de la gêne à l'aisance et s'est retiré dans une petite ville. On les croit mariés. Lucien a bien proposé à Aline de l'épouser, elle s'y est refusée, voulant laisser à Lucien toute liberté de rester auprès d'elle : ceci est assez invraisemblable.

Au lever du rideau, Robert vient d'être reçu docteur. Il ignore sa situation sociale et se croit le fils d'un premier mari de sa mère. Ce garçon, qui a dû passer des examens et produire son acte de naissance n'a donc pas eu la curiosité de le lire, car il aurait tout de suite appris qu'il était fils de père inconnu. Ce n'est qu'au moment de se marier que sa mère est obligée de lui révéler sa naissance irrégulière. Ce bon jeune homme s'en prend à M. Mazerond qui l'a nourri, élevé et comblé de bienfaits. Si, du moins, les auteurs cherchaient à nous expliquer le caractère bizarre de leurs personnages, par quelques digressions, nous serions plus intéressés ; mais non ! les faits se succèdent et nous nous demandons à chaque instant pourquoi les personnages agissent ainsi. Après quelques scènes qui pourraient être dramatiques si elles étaient autrement amenées, Morel épouse sa compagne.

La pièce est bien jouée par Rameau, Cornaglia, Monteux, Mmes Grumbach et Depoix.

Le même théâtre vient de remettre à la scène *Jeanne d'Arc,* drame en trois parties et neuf tableaux, en prose, de M. Joseph Fabre, précédemment représenté au théâtre du Châtelet. On connaît le culte voué par M. Joseph Fabre à l'héroïne de Domrémy. Dans une conférence qui précédait la représentation, il a exalté la Pucelle qui est, à ses yeux, la représentation de la patrie dans ce qu'elle a de plus pur, de plus sublime. Le conférencier a cherché à faire pénétrer dans l'âme des spectateurs son enthousiasme, et il y a réussi.

De pièce proprement dite, il n'était guère possible d'en faire une avec un tel sujet, car il était bien difficile de travestir la vérité historique. Le drame de M. Joseph Fabre est une succession de tableaux qui n'ont aucun lien entre eux. L'auteur s'est borné, naturellement, à suivre la donnée historique, depuis Jeanne à Domrémy, entendant les voix qui lui ordonnent d'aller combattre les Anglais, son entrevue avec le roi, et le sacre de Reims, jusqu'au jugement et au supplice. Mme Segond-Weber avait créé le rôle au Châtelet et l'a repris à l'Odéon. Elle y est superbe ; elle le joue avec une conviction, une sincérité dignes des plus grands éloges. A côté d'elle, il faut citer Albert Lambert, excellent dans le personnage du Frère Richard, Rameau, Decori et Mlle Laparcerie qui a chanté d'une jolie voix des romances sur des airs du temps. La mise en scène est très suffisante, et la *Jeanne d'Arc* de Joseph Fabre est un spectacle bien fait pour intéresser et émouvoir la foule.

La thèse soutenue par M. Capus dans *Rosine,* comédie en quatre actes, représentée au Gymnase, est celle du relèvement social de la jeune fille pauvre quand elle a commis une faute. Rosine est une honnête fille quoiqu'elle ait vécu avec un homme qui l'a abandonnée. Elle aimait cet homme qui devait l'épouser ; les parents n'ayant pas consenti à ce mariage, elle s'est donnée à lui. Plus tard, elle a été abandonnée. Elle est pauvre et veut rester honnête : elle cherche du travail, mais elle trouve toutes les portes fermées ; celles qui sont entr'ouvertes le sont dans de telles conditions qu'elle est obligée de se retirer : les uns la mortifient, les autres cherchent à la séduire. Pas une main secourable ne se tend vers elle, pas une âme loyale et compatissante n'a pitié de sa détresse ; partout de mauvais conseils, des pièges insidieux. Cependant quelqu'un l'aime sincèrement et loyalement, c'est un bon jeune homme qui ne demande qu'à l'épouser. Il n'a pas le sou, mais il a la jeunesse, le courage, la volonté, et il réussira. Elle accepte.

Tout l'intérêt de cette comédie git dans la lutte de la pauvreté contre le vice. La question a été cent fois traitée, il s'agissait de la renouveler, M. Capus a esquivé la difficulté, en remplaçant les arguments par de l'esprit, ce qui n'a pas semblé déplaire au public du Gymnase.

La pièce a été excellemment jouée par Boisselot, Numès, Maury, Peutat, Mmes Daynes-Gressot, Caron, Samary et Suzanne Avril.

M. Georges Monval, archiviste de la Comédie Française, vient de terminer dignement, chez Flammarion, la publication des pièces de Molière par une *Chronologie moliéresque*. C'est, comme nous le dit l'auteur, le journal de Molière que le grand homme n'a pas eu la bonne pensée d'écrire et de nous léguer. Nous connaissons assez l'impeccable érudition de M. Monval, la conscience de ses recherches, la sûreté de ses informations, en tout ce qui concerne Molière et son temps, pour affirmer que son livre sera consulté avec fruit par tous les lettrés. En outre du rapprochement et du groupement des faits tels que les a présentés M. Monval, il en surgira certainement de nouveaux éclaircissements sur la vie si obscure de Molière. A ce point de vue là, le livre rendra de réels services, et nous ne saurions trop remercier M. Monval de l'avoir publié. Un portrait de Molière, d'après Mignard, gravé à l'eau-forte par Champollion, accompagne le volume.

Signalons également de M. Albert Soubies l'*Almanach des Spectacles pour l'année 1896*. Ce volume est un document complet des faits et menus faits de la vie théâtrale pendant l'année qui vient de finir. Pièces, livres, représentations, tout est relevé par M. Albert Soubies avec le soin le plus minutieux. Cette publication s'impose par son incontestable utilité. Ajoutons qu'elle a été couronnée par l'Académie française.

L. V.





CHRONIQUE

C'est avec le produit d'une souscription ouverte par la Société des artistes lithographes qu'a été élevé, sur la place Denfert-Rochereau, le monument de Charlet que l'on inaugurait récemment.

Le sculpteur Alexandre Charpentier en est l'auteur : un fut de colonne ronde, sur lequel est incrusté un médaillon en bronze de Charlet, supporte un coq qui chante, ailes déployées ; contre la colonne s'appuie une figure de grognard, tortillant sa moustache, armé et équipé de pied en cap, le chef coiffé du volumineux bonnet à poil, saisissante évocation du type légendaire que popularisa le crayon de Charlet. Un gamin de Paris interpelle joyeusement le grenadier qui lui sourit, et forme avec ce dernier un groupe animé et de l'effet le plus pittoresque. L'œuvre de M. Charpentier rappelle admirablement l'esprit, la verve, la bonne humeur, la gaité de Charlet, toutes qualités bien françaises ; elle est d'une conception originale et se compose de la façon la plus heureuse. Il n'est pas beaucoup de monuments élevés à Paris, ou ailleurs, dont on en puisse dire autant. Malheureusement, l'emplacement sur lequel est édifié, ou, pour mieux dire, relégué ce monument de Charlet, est assez malencontreux ; de configuration irrégulière, resserré entre le derrière de l'ancienne barrière d'Enfer et la voie du nouveau chemin de fer de Sceaux, il n'a vraiment pas trouvé là un cadre digne de lui. En outre, les ressources fournies par la souscription n'ont pas permis d'employer une matière dure, capable de résister longtemps aux intempéries, et le statuaire a taillé ses figures dans cette pierre spongieuse et friable, qui abonde dans les carrières de la banlieue parisienne : c'est promettre, à brève échéance, ce monument remarquable à un effritement assuré.

Un discours a été prononcé par M. Jules de Marthold, qui a éloquemment apprécié l'œuvre de Charlet :

Elle est la vivante chronique de la Restauration, de cette Restauration qui ne parvint pas à se restaurer elle-même, et le crayon narquois, mordant, incisif de Charlet se joue à railler tout ce qu'essayent de faire les derniers Bourbons, car Charlet « boude avec les blancs qu'il ne porte pas dans son cœur ». Il a le seul culte du soldat et de l'existence militaire : « Le plus beau temps de la vie, dit-il, est celui qu'on passe sur les routes », et les pratiques d'une politique étroitement dévote lui arrachent ce mot du plus délicat

septicisme : « Malade, on se sert de la religion ! » Elle est la vivante chronique du gouvernement de Juillet, de ce gouvernement qui, né de la barricade, périt par la barricade.

Chevalier de la Légion d'honneur en 1831, officier en 1838, professeur à l'École polytechnique, Charlet n'en attaque pas moins le roi-citoyen avec véhémence, s'écriant ironiquement en 1836 : « Dieu ! que Paris est triste sans émeutes ! » Et le trait de son crayon, souligné du trait de sa plume, — car Charlet peut passer pour le créateur de la *légende*, — fait mouche à tout coup.

Enfant du pavé, il voit vite et sait résumer. Il a le don du mot bref, du mot populaire, populacier même, souvent, du mot qui frappe, du mot qui porte, du mot qu'on retient parce qu'il est simple, et qu'on répète parce qu'il est spirituel. Observation juste, expression pittoresque, voilà Charlet.

Où fait-il sa récolte ? Partout. A la caserne avec le soldat, au cabaret avec l'ouvrier, dans la rue avec la foule. Regardant ce qui se passe autour de lui, il nous traduit ce qu'il a vu, souvent nous en montrant plus qu'il n'en a sous les yeux, car il est intuitif, car il sait deviner.

Ami de la vie qu'il étudie sans cesse, il en dégage l'inconnu, il en traduit la pensée intime avec une précision de profond comédiste, poète des réalités introduisant partout la vraie vérité. Aussi est-il immédiatement compris de tous, sautant au cœur en même temps qu'aux yeux.

Le soldat, le grognard de Charlet vit, se bat, tue et meurt, et plus d'un Vieux-de-la Vieille, en regardant ces pantelants souvenirs, a essuyé une larme, car, toute-puissance de la sincérité, Charlet a réjoui, amusé, attendri toute une époque.

M. Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts, a ensuite pris la parole. Mettant en parallèle les grands artistes qui ont été les interprètes de l'épopée impériale, il a caractérisé l'œuvre de chacun d'eux, — omettant, toutefois, Géricault dont l'œuvre n'est pourtant pas négligeable :

Gros a divinisé ses modèles. Sous son fougueux pinceau, la figure de Napoléon devient olympienne, et ses soldats marchent avec des allures de demi-dieux. On s'attend toujours à voir s'élancer des nuées sombres, qui roulent au-dessus de la mêlée, des déesses casquées d'or comme celles qui dans les plaines de Troie prenaient part aux luttes des deux armées.

Raffet, lui, peignit la guerre, dans toute la réalité de son horreur tragique. Chacune de ses merveilleuses lithographies de bataille, d'un accent si profond, d'une émotion si aiguë, est comme une page de deuil du livre de l'humanité inexorablement condamnée par une fatalité mystérieuse et malgré ses fraternelles aspirations, à s'agiter éternellement au milieu du sang et des larmes. Son Napoléon au masque blafard, droit sur son cheval blanc, d'une blancheur de fantôme, sous un ciel d'orage, au milieu de ses maigres soldats aux dures mâchoires et aux sourcils froncés, prend, sous la plus légère indication, sous la caresse la plus frôlante du crayon, les fabuleuses proportions des dieux sanglants des combats de l'Arès meurtrier au char traîné par la Terreur et l'Effroi, ou de Thor, lanceur de foudres...

Charlet a une vision bien moins sinistre de la guerre. Ses soldats, ses troupiers, comme leurs ancêtres gaulois, ne vont pas aux combats, les dents serrées et l'œil plein de menaces, mais en chantant gaiement et en *blaguant* la mort. Jamais il ne cherche à exagérer l'horreur du spectacle, en agitant au-dessus de ses combattants des océans de nuées tragiques. Ses ciels ont la fraîcheur printanière des couleurs du drapeau. Gros nous a fait admirer la guerre, Raffet nous la fait détester. Pour un peu Charlet nous la ferait aimer.

La poésie a eu sa part de la fête sous la forme d'une pièce de vers de M. Clovis Hugues, toute vibrante d'enthousiasme et sonnant fièrement comme une fanfare de clairon.

Angoulême vient d'élever un monument à la mémoire du président Carnot. Le sculpteur Raoul Verlet a composé, avec la collaboration de l'architecte Deglane, une œuvre d'un réel mérite et d'un bel ensemble. Le buste de Carnot repose sur une haute stèle, auprès de laquelle s'élève une Gloire ailée qui lui présente une palme ; sur le soubassement, est assise en une attitude éplorée, vêtue de longs voiles de deuil, la France qui étreint le drapeau national. Ces figures sont traitées avec la souplesse et l'élégance habituelles à l'artiste.

Le Conseil municipal de Paris mit au concours une statue de Beaumarchais, il y a quelques années, et ce fut le statuaire Louis Clausade dont le projet fut choisi. Destiné tout d'abord à prendre place devant le Théâtre-Français, puis sur le boulevard Beaumarchais à l'angle de la rue Saint-Gilles, ce monument a été érigé définitivement au carrefour des Tournelles, à proximité de la Bastille.

Le bronze de M. Clausade, qui figura au Salon de 1895, nous montre Beaumarchais debout, campé avec aisance, les bras croisés, le regard observateur et légèrement narquois ; il traduit bien la verve du pamphlétaire, l'esprit endiablé du père de Figaro.

M. John Labusquière a pris la parole au nom du Conseil municipal et s'est évertué à caractériser l'homme complexe que fut Beaumarchais, en s'efforçant de porter sur sa vie un jugement sincère et vrai. Il a tenu à nettement préciser la pensée qui a guidé le Conseil municipal de Paris dans l'initiative qu'il a prise d'élever cette statue :

> Ce n'est ni à l'anobli, ni au financier, ni à l'agent des missions secrètes, ni à l'adversaire de l'énigmatique chevalier d'Eon, que ce monument est érigé, mais au glorieux enfant de Paris, père de Figaro, écrivain de haute lignée, vengeur des opprimés, solidaire d'un peuple luttant pour son indépendance nationale, préparateur de la Révolution française.
>
> Ceux qui passeront sur cette voie, parisienne par excellence, s'inclineront devant la statue, dégagée, nette, baignée de pure lumière, loin des scories restées dans l'atelier du fondeur, qui se dresse proclamant l'immortalité de Beaumarchais, tout proche du lieu où s'élevait la fastueuse demeure du financier, à quelques pas de cette Bastille qu'il contribua à faire prendre d'assaut, à raser, et qui, projetant sur la cité éprise de clartés une ombre menaçante, barrait l'Orient où blanchissent les aurores d'où surgiront encore des jours radieux.

Des discours ont été prononcés aussi par M. Hervieu, conseiller municipal du quartier de l'Arsenal, et par M. Eugène Lintilhac, auteur d'une étude sur *Beaumarchais et ses œuvres*.

C'est à la jolie partition d'Adolphe Adam que Longjumeau doit son universelle notoriété. Sans le *Postillon de Longjumeau*, le nom de la petite ville de Seine-et-Oise serait demeuré aussi obscur que celui de la plupart des autres chefs-lieux de canton du territoire français. Le célèbre ouvrage d'Adam a associé Longjumeau à la gloire du compositeur : c'est un senti-

ment de reconnaissance qui a inspiré aux habitants de Longjumeau le désir d'élever à Adolphe Adam un monument que l'on inaugurait naguère.

L'auteur de ce monument, M. Paul Fournier, — à qui l'on doit également la statue de Shakespeare qui s'élève à Paris au carrefour du boulevard Haussmann et de l'avenue de Messine, — a représenté le compositeur du *Postillon de Longjumeau* en un buste qui surmonte une stèle où s'enroulent des guirlandes de fleurs et s'inscrivent les titres de ses principaux ouvrages. Sur le rebord inférieur de la stèle, accoudé avec une crâne désinvolture et le poing posé sur la hanche, se tient debout le fier et fringant Postillon, dans son pittoresque et classique accoutrement ; la lyre et les palmes emblématiques, posées sur le soubassement, complètent l'ornementation de ce monument qui n'est pas sans élégance.

En souvenir du paysagiste Pelouse, les amis du peintre lui ont élevé un petit monument aux Vaux-de-Cernay, dont le vallon lui inspira ses œuvres les plus admirables.

M. Français, déjà malade, devait prononcer une allocution, en qualité de président du comité, à la cérémonie d'inauguration ; en son absence, le texte de cette allocution a été lu par M. Falguière :

Nous nous réunissons aujourd'hui, pour perpétuer la mémoire d'un ami qui fut un artiste de grand talent et un homme joyeux et sympathique entre tous.

Tout d'abord nous devons adresser tous nos remerciements à ceux qui nous ont donné les moyens de faire ce monument et particulièrement à notre généreuse voisine, Mme la baronne Nathaniel de Rothschild.

Nous consacrons à Pelouse un monument digne de lui, composé par MM. Lheureux et Mayet, architectes, et surmonté d'un buste dû au ciseau magistral de notre illustre confrère Falguière.

Nous lui élevons ce monument dans ce pays dont les échos chantent sa mémoire, et qu'il a fait aimer à une génération d'élèves, c'est-à-dire d'amis, car on ne pouvait le fréquenter sans l'aimer. Partout où il plantait son parasol, il apportait la joie; la gaieté le suivait.

J'étais déjà installé dans ce joli vallon avec mon ami Achard, le maître d'Harpignies, avec mes élèves Japy, Kœchlin et Rapin, lorsque nous vîmes arriver une troupe de gais travailleurs dont Pelouse était le guide, Dameron dont la carrière de paysagiste est aujourd'hui des plus brillantes, Blin, Lansyer et bien d'autres encore. A partir de ce moment, le vallon de Cernay devint célèbre et devra en partie cette célébrité à Pelouse dont le nom semble prédestiné. Pelouse ! quel nom pour un paysagiste !

Remercions-le d'avoir fait comprendre la nature à tant de gens qui sans lui seraient restés indifférents à ses beautés. Nous te remercions, cher Pelouse, ton souvenir restera vivant parmi nous.

An nom du ministre des Beaux-Arts, M. Armand Silvestre a prononcé une charmante allocution. Mme la baronne Nathaniel de Rothschild avait eu la délicate attention de faire déposer au pied du monument de superbes gerbes d'orchidées, envoyées de sa résidence voisine.

Le Conseil général de la Vendée a émis un vœu tendant à inviter le ministre des Beaux-Arts à faire exécuter en tapisseries par les Gobelins les peintures de Paul Baudry qui ornent le foyer de l'Opéra. Il se fonde sur cet argument que, si le monument venait à être détruit par un incendie, le chef-d'œuvre de Baudry ne serait, du moins, pas tout à fait perdu pour la postérité : ce serait, en quelque sorte, l'immortaliser que d'en confier la reproduction à la manufacture des Gobelins.

On peut dire qu'avec Français disparaît le dernier représentant de la grande école de 1830, dont il continuait dignement les grandes traditions. S'il n'eut pas les qualités de puissance et d'ampleur à un degré égal que les grands maîtres du paysage, il n'en reste pas moins l'un des plus exquis entre ces maîtres, et son œuvre se distingue tout particulièrement par des qualités bien personnelles, la franchise des tons, la fraîcheur et la justesse de la touche, la légèreté limpide et vibrante des ciels, le parfait équilibre de la composition, en un mot l'interprétation à la fois consciencieuse et poétique de la nature. L'*Orphée*, le *Soleil couchant en Italie*, les *Environs de Rome*, le *Bois sacré*, le *Lac de Nèmi* témoignent de dons admirables, servis par une maîtrise exceptionnelle et un souci constant de la forme dans le dessin de ces paysages.

Français était né en 1814, à Plombières. Venu tout jeune à Paris, il entra en qualité de commis chez un libraire, et ce n'est que plus tard, lorsqu'il put faire accepter quelques dessins pour l'illustration par un éditeur et tirer parti de ses lithographies, qu'il put se mettre à la peinture. Il devint l'élève de Jean Gigoux, puis de Corot. Il fit avec ce dernier le voyage d'Italie et dut à son influence une grande part des progrès que révèlent les œuvres qu'il exposa dès cette époque. Jusqu'en 1872 où il envoya au Salon *Daphnis et Chloé*, son talent ne connut pas de défaillance ; dès lors, il n'en continua pas moins d'exposer de temps à autre, mais des œuvres anciennes. En 1877, il fut chargé de peindre, sur les murs des fonts baptismaux de l'église de la Trinité, *Adam et Ève chassés du Paradis* et le *Baptême de Jésus-Christ*.

A la mort du peintre Robert Fleury (1890), Français fut appelé par l'Académie des Beaux-Arts à le remplacer : il fut ainsi le premier paysagiste qui entra à l'Institut, et le premier aussi auquel fut décernée la médaille d'honneur du Salon, qui fut refusée au grand Corot, et que, cette année même, un autre paysagiste, M. Harpignies, vient d'obtenir.



Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



TABLE

(NOUVELLE PÉRIODE : TOME XIII. — 1897 : 1er SEMESTRE.)

TEXTE

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

GRAVURES

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN



